

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola,
Irodalomtudományi Doktori Program
Iskolavezető: Dr. Thomka Beáta DSc.

Fekete Richárd:

Kétkedő komolyság

Kemény István költői ethosza

Doktori értekezés

Témavezető:

Dr. Z. Varga Zoltán PhD.

(PTE-BTK, MTA BTK ITI)

Pécs, 2011.

TARTALOMJEGYZÉK

Kemény István költői ethosza	4
I. Kemény István és a kortárs magyar költészet	9
1. Kontextus	9
2. Nemzedék, csoport, introspekció	18
3. Képviselési és közösségi beszédmód	21
4. Szöveg és kontextus	23
5. A posztmodern fogalma Kemény Istvánnál	27
6. Nemzedék és etika	30
7. A politikai költészet rehabilitálása	33
II. „Tudom, hogy tévedek” – Kemény István verseinek előbeszédszerűsége	40
1. Eltérések és ideológiák	41
2. A hiba poétikája	47
3. „Tudom, hogy tévedek”	52
4. Továbbbrontás – rím és ritmus	56
5. „Ez egy igen-igen kemény, kemény világ”	59
III. Ady Endre poétikai és szellemi öröksége Kemény István verseiben	68
1. Ady Endre recepciójának újabb fejleményei	68
2. „Én, Ady Endre” – Kemény István Ady-képeről	72
3. A szimbolizmus öröksége	79
4. A Központi Titok	84
5. Szimbólum és Titok	87
6. Az örök visszatérés	94

IV.	Sírfeliratok és romok – Kemény István költészetének allegorikus indíttatása	96
	1. Az allegória, mint történeti képződmény	96
	2. Az allegória időbelisége	97
	Provokatív matematika – <i>Az eperfa lombja</i>	98
	Ironikus tanköltemény – <i>Bácsi, délen</i>	107
	3. A benjamini allegória	112
	4. Kemény István sírfeliratai	116
	Arcrongálás és műfajiság	116
	Az elveszett dátum	118
	Névvesztés és hagyománynyerés	122
	A sírfelirat-olvasó és az otthontalan alakja	124
	5. Kemény István romversei	128
	A történész és a romok	132
V.	A történelem ideje – Kemény István verseinek történelemszemlélete	137
	1. Káin és a körkörösség	138
	2. Káin és a holokauszt	140
	3. Kemény István és a holokauszt diskurzusa	146
	4. Pusztulás és időn kívüliség	149
	5. „1000 és 1 májusában”	152
	6. Végállapot és tudósítás	154
	7. A nevek szabadsága	158
	8. A kommunikáció lehetetlensége	160
	9. Történelemkoncepció és humanizmus	166
	Bibliográfia	171

Kemény István költői ethosza

A dolgozatban azt a költői magatartás próbálom körülírni, mely Kemény István életművének kezdettől fogva a sajátja. Költői magatartás alatt olyan ethoszt értek, melyet Arisztotelész a mimézis kapcsán fogalmaz meg. Ennek alapgondolata, hogy az emberi tettek minden esetben tudatos elhatározás eredményének kell lennie. Az ember döntéseiről felelősséget vállal, a döntések egyfajta hajlamot (hexis) bontakoztatnak ki, s e hajlamban nyilvánul meg az ethosz.¹ Feltévésem szerint Kemény István költői ethosza alapvetően humanista indíttatású, s a humanizmus az életmű több szintjén is megmutatkozik. Ha e gondolati-poétikai sajátosságokat nem helyezném be az ethosz absztrakt fogalmába, dolgozatom a „variációk humanizmusra” címet is viselhetné. A humanizmus sokféleségének hangsúlyozása viszont egyfelől a költői korpusz széttartását feltételeznél, másfelől e versek technikai megalkotottságának prioritására utalna. Ezek az érvelések távol állnak tőlem. Az értekezésben megpróbálom bebizonyítani, hogy Kemény István verseinek humanizmusa tudatos választás eredménye. Ennek megfelelően a poétikai vizsgálat különböző szempontjai a költői életművet egységes egészként kezelik. Természetesen egy pillanatig sem gondolom, hogy Kemény István lírájának alakulástörténetéről beszélni tévedés volna. A művek egymásra épülése mögött meghúzódó habitus érdekel.

A nézőpontok, melyek felől a verseket vizsgálom, néhol szorosan összeérnek, néhol kevésbé. Abból a gondolatból indulok ki, hogy Kemény István irodalomtörténeti helyzetének többé-kevésbé pontos meghatározása megfelelő koncepcionális keretet nyújt a vizsgálódáshoz. A pozicionálás során nagy segítségemre van a kritikai diskurzus, melynek gócpontjában a Kulcsár Szabó Ernő nevével fémjelzett értelmezői közösség áll. E közösség alkotóinak szövegei saját olvasásmódom kialakításában fontos szerepet töltek be, méghozzá az ellenkezés perspektívájában. A szövegirodalom elméleti konstrukciójában Kemény István versei olvashatók ugyan, ám e lehetséges magyarázat jóval kevesebb költészeti jellegzetességre mutat rá, mint amennyit elfed. A kortárs magyar líra diszkurzív képződménye viszont jelen pillanatban nem írható le a szövegirodalom fogalmát tudatosan,

¹ Arisztotelész: *Poétika*. Lazi, Szeged, 2004. 18. o. A bevezető további részében az alluzív módon megidézett művekre lábjegyzetben nem hivatkozom. Az értekezés megfelelő pontjain e fogalmak, tanulmányok – reményeim szerint – megvilágító erővel bírnak.

s reflektáltan használó – azt sok esetben értékkritériummá avanzsáló – értelmezői iskola kánonformáló tevékenységének bemutatása nélkül. Az értelmezői közösség olvasási stratégiájának ismeretében az első fejezet vizsgálati szempontjai között a történelmi-társadalmi-politikai kontextus, a versek etikai dimenziója, illetve a közösségi költészet szerepel. A dolgozat e szakasza nemzedéki szempontokat helyez a vizsgálódás homlokterébe. A kortárs magyar irodalom történetének generációs olvasata a középnemzedék alkotói – többek között Kun Árpád, Vörös István és Szijj Ferenc – kapcsán elsősorban szociológiai-biografikus nézőpontból érvényes. Az első fejezetben e megközelítés problematikussága ellen is érvelek, azzal együtt, hogy a hetvenes évek (illetve a harmincas évek) lírafordulatát legszisztematikusabban leíró Kulcsár Szabó-iskola a középnemzedék költőinek egy csoportjához éppen valamifajta etikai együttállás miatt nem fér hozzá. A szerzők verseinek etikai, sok esetben morális zónája Kemény István esetében különösen feltűnő. Költeményeinek – és esszéinek – vonzódása a közösségi kommunikáció, a kollektív emlékezetbe bevésődött történelmi események, ad absurdum a politika iránt a literátus értelmiségi alakját idézik. A vers kitüntetettséget artikuláló, s a közvetett közösségi megszólalás sikerességében bízó poétát az értékörző, humanista ethosz jellemzi.

A második fejezet a Kemény István verseivel kapcsolatban sokat emlegetett élőbeszédszerűséget próbálja meg átgondolni. A Kemény-költemények beszélt nyelv iránti érzékenysége idegen attól a lírai alapállástól, mely az irodalmi- és a hétköznapi megszólalásmód összemosásával mintegy belenyugszik a versbeli közlés lehetetlenségébe. Az eltéréselméletek, illetve a nyelvi heterogenitást hirdető teóriák belátásai hasznos fogódzóként szolgálnak. Segítségükkel a lírai nyelvhasználat e módjára, mint meghatározható ideológiák hordozójára tekinthetünk. Az élőbeszéd elemeinek költészeti applikációját ebből következően egyfajta felelősségvállalásként fogom fel. A felelősségvállalás itt a próza Sartre-féle leírását idézi, a nyelvválasztás ebben az értelemben elköteleződés is. A Kemény-versek élőbeszédszerűsége legtöbbször a pongyolaság kritikai fogalmát hívja elő. E kifejezés kiterjeszthetőnek tűnik a szövegek olyan technikai szegmenseire is, mint a rím vagy a metrika. Összességében a „hiba poétikáját” látom megvalósulni e lírai életműben. Ha egy költészet szervezőelvként használja fel a „hiba”, a rosszul formáltság jelenségét, óhatatlanul felvetődik a kérdés, mely a reflexió téjére vonatkozik. Kemény verseinek kommunikatív feltételezettsége, illetve értékörző szemlélete miatt az öncélú játékoság vagy az intertextusokban való eltévedés, a

posztmodern nyelvfelfogás világtapasztalattá tétele nem tűnik járható útnak. A Kemény-líra feltevésem szerint azért világít rá saját megismerőkéességének esendőségére, hogy a versolvasás kommunikatív szituációjában véletlenül se tűnjön onnipotensnek. A lírai életmű kezdete, a „Tudom, hogy tévedek / Tudod, hogy tévedek” sorpár nyíltan felvállalja a „hibát”. Ám a versek közösségi érdekeltsége és parabolisztikussága miatt inkább értelmezhető e két sor a kétkedés beismerésének humanista (antropocentrikus) gesztusaként, mint a kommunikáció lehetetlenségének visszafordíthatatlan modelljeként.

A kritika, s maga Kemény István is a versek „hiba-orientáltsága” kapcsán gyakran utal a nyolcvanas évek underground ellenkultúrájának dalszövegeire. Az előbeszédet tárgyaló fejezet zárlatában e kapcsolat jelentését, jelentőségét próbálom átgondolni. Ám Kemény István poétikai hagyományválasztásáról szólván az Ady-örökség is kikerülhetetlennek látszik. Az Ady által hátrahagyott költői magatartásminta, a látnok erejével bíró megszólaló képviselési modellje Kemény István esetében erősen átformálódott. A közösségi kommunikációt mindvégig szem előtt tartó lírától immár idegen a direkt, néhol arrogáns útmutatás. Kemény István versein ugyanakkor érzékelhető Ady hatása, s e hatásra maguk a költemények is rájátszanak. Az újabb Ady-recepció néhány elemzési szempontjának meghatározása a „költőóriás” verseinek jelenkori befogadhatóságát járja körül. A különböző poétikai eljárások áthagyományozódásának tudatában e befogadhatóság Kemény István verseire is vonatkozhat. Ady örökségének meghatározásában sokat segít, ha Kemény verseinek, értekező prózájának Ady-képére is vetünk egy pillantást. A konkrét történelmi-politikai helyzetre érzékeny költői habitus ugyanúgy sokat jelent Kemény alkotói ethosának megítélésakor, mint a mitikussá növelt „én” képe. Ez utóbbi poétikai sajátosságot – a jelenkor irodalmi olvasáskultúrájának ismeretében – nem tartja folytathatónak Kemény, a referencia, a valóságra vonatkoztatottság provokációjában viszont egyértelműen Ady örököse. Ez az örökség egy további jellegzetességben is észlelhető, ez pedig a Titokhoz való vonzódás. A fejezetben megpróbálom átgondolni, hogy Ady szimbolizmusa, illetve a verseiben alkalmazott szimbolikus jelölés mennyiben rokonítható Kemény költészetének enigmatikusságával. Az enigmatikusság Keménynél reflektál is saját létmódjára, amennyiben a „Központi Titok” hozzáférhetetlenségére utal. E költészet nosztalgikus vágya a Titok megragadása iránt az eltűnt kultúrák versbe írásával függ össze. A versbeli beszélő nincs birtokában a Titoknak, nem ismeri az eltűnt kultúrák történelmi igazságait, s ezáltal a Lyotard-féle „nagy elbeszélést” sem hozhatja létre. Ennek következtében Keménynél csupán a szimbólum

folytonos korrekciójával találkozunk, mely a konvencionális jel kommunikatív használhatóságát kétségbe vonja. A közösségi megszólalás problematikusságának belátása nem jelenti a költői ethosz destrukcióját, hiszen az iránta tanúsított nosztalgia továbbra is elismeri a Titok, a sikeres kommunikáció létezését. A humanizmus e formációjára talán a kétkedő komolyság szókapcsolata illik.

Az irodalom elméletében konszenzuálisnak számít az a belátás, miszerint szimbólum és allegória egymással kibékíthetetlen ellentétben állnak. Ennek megfelelően a szimbolizálhatóság után az allegorizálhatóságról is érdemes elgondolkozni a Kemény-életmű vonatkozásában. Értelmezésem fókuszában Benjamin allegória-leírása áll, ám Paul de Man-tól eltérően inkább az allegória történelmiségére, s az ezt keretező Halál-motívumra igyekszem rámutatni. A versek szintjén ez a sírfelirat jellegű inskriptív szövegek vizsgálatát, illetve a romok motívummá emelésének tanulmányozását jelenti. A sírversek poétikáját provokáló költemények tanulmányozásakor részben Paul de Man szempontjait hasznosítom, a romversek magyarázatához pedig az időbeliség/időtlenség kettőssége, illetve a történelmi (és régészeti) vizsgálódás technikai jellegzetességei szolgálnak értelmezési keretnek. Ez utóbbi szegmens vezet át a gondolatmenetet a történelemelmélet terepére. A „nagy elbeszélés” irányába mutató nosztalgikus attitűd mintha a történelmi hanyatlást jelenítené meg. E megjeleníthetőség kortárs tapasztalatának lehetetlensége eredményezi Kemény István verseinek allegorikus szemléletmódját. Mivel a „nagy narratíva” nem rekonstruálható a jelen teoretikus értékrendszerében, ezért a Kemény-líra az allegória alkalmazását választja. Ebben az értelemben a humanista ethosz egyfajta morális parabola imitációjaként jelenik meg.

Egy költői életmű történelemszemléletének vizsgálata csak akkor lehet eredményes, ha a történelemfelfogás által előidézett poétikai eljárásokra is rámutat. Kemény István lírájának egyik leginveciózusabb értelmezése éppen ebben a témában született meg. Guillaume Metayer a költői korpusz ciklikus történelemfelfogásában a történelem mítosszá csupaszításának Eliade-féle modelljét látja. A fejezetben amellet érvelek, hogy a történelmi-, illetve a mitikus tapasztalat viszonyának újragondolásával e líra történeti tudatának leírása is megváltozik. A Káin-versek és a holokauszt-témájú szövegek rokonsága a „végső morális gonosz” Heller Ágnes-től ismert fogalmát hozza működésbe. A gyilkosság momentuma az időtapasztalatot megváltoztatja, amennyiben minden gyilkosság dátumvesztéssel jár, időn kívül létezik. Az időn kívüliség ebben az értelemben arra utal,

hogy a mitikus-, illetve a történelmi tapasztalat különbsége eltörölhető és a keményi versvilág valóban magáévá teszi a Benjamin allegória-értelmezése kapcsán már felvetett, s a német szerző történelemszemléletében kidolgozott folytonos hanyatlást. Az effajta pesszimista történelemfelfogás óhatatlanul előidézi az elmúlás, a végállapot apokaliptikus képét. Kemény István költői ethoszának humanizmusát félreérthetetlenül mutatja, hogy a történelem vége a versekben nem következik be. A lírai megszólalásmód szükségszerű kommunikatív sikertelensége, szűkebben a „jól mondás” *Kétszerkettő*ből ismert lehetetlensége nem alkalmas arra, hogy a versbeli beszélő a végállapotról prófétai szerepben tudósítson. A kommunikáció sikertelenségét ebben az összefüggésben a költői megnevezés problematikussága is előidézi. A kimondással szembeni kétely folyamatos reflexiójának tudatában akár a költői elnémulás, a sontagi „csend esztétikájának” gondolata is felvetődhet. A pusztulás „nagy elbeszélése” a kollektív emlékezet legfajsúlyosabb momentumainak összeírásával sem állítható fel. A humanista költői ethosz releváns kifejezési formáját az allegóriában leli meg. A jelen (a posztmodern) idősíkjában működtetett humanista alapállás így egyfajta prezentizmust feltételez, melynek keretei között a humanizmus különféle értelmeit összefogó költői habitus mind nyelvhasználatát, mind lírai formakultúráját, mind gondolatiságát tekintve elkötelezetté válik. A humanizmus változékony fogalma a morális telítettséget egyik esetben sem nélkülözi.

I. Kemény István és a kortárs magyar költészet

1. Kontextus

A „nyelvkritikus” költők hagyománytudata

A kortárs magyar lírának nevezett diszkurzív képződményre – elsősorban az egyidejűség miatt – nem nyílhat teljes rálátás. A hetvenes évek fordulóján kezdődött, lírafordulat néven elhíresült költészettörténeti folyamat (melynek tágabb értelemben számos reprezentáns dokumentuma van)² főleg a versolvasás hagyományos kódjainak kikezdésében mutatkozott meg. Viszont a hetvenes években fellépő szerzők hagyománytudatának tanulmányozásakor korántsem lehet egyoldalú viszonyulásról beszélni. A *Petri György munkái* sorozat első, *Összegyűjtött versek* című darabjában számos korai szöveg található, melyek egyértelmű József Attila-hatást mutatnak (ezek elsősorban a különböző trópusok szövegszervező erejében érhetők tetten, lásd például a *Munkás* című verset).³ Tandori Dezső hagyománytudatában kiemelt helyen szerepel Kassák Lajos és Nemes Nagy Ágnes.⁴ A hetvenes években induló szerzők tárgyalásakor meg kell említeni Vas István szerepét. Tandori Dezső, Petri György és Várady Szabolcs költészetéről írt esszéi⁵ máig fő hivatkozási pontjai a szerzőkkel foglalkozó szakirodalomnak. Vas István hatása az említett lírikusok verseiben is tetten érhető, főként a különböző nyelvi regiszterek egyidejű mozgósításának alkalmazásában (mely például Szabó Lőrinc költészetének is sajátja). Ez jól látható a Vas Istvánt idéző Petri-versekben (ilyen például az *Eszmék és tánclemezek* vagy az *El nem küldött levél*), illetve Várady Szabolcs egyes szövegeiben is (melyek közül

² Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Magvető, Budapest, 1973.; Petri György: *Magyarázatok M. számára*. Szépirodalmi, Budapest, 1971.; Bálint István: *Arthur és Franz*. Magvető, Budapest, 1972.; Oravecz Imre: *Héj*. Magvető, Budapest, 1972.

³ Ez Petri György 1969-es önmeghatározásának fényében is jelentős: „a József Attila-i hagyomány közvetlenül nem folytatható: ő volt az utolsó, akinek még sikerülhetett a lírai alapok egyszerűségének megőrzésével, a személyesség maximális intenzitásával nagy költészetet teremteni” Lásd: *Költők egymás közt*. Szerk. Domokos Mátyás. Szépirodalmi, Budapest, 1969. 289. o.

⁴ Lásd például Tandori Dezső: *Kassák Lajos matériái*. In: *A zsalu sarokvasa*. Magvető, Budapest, 1979. 79-88. o.; Tandori Dezső: *A magam mindenkori és nem változó „Nemes Nagy Ágnes-képe”*. In: *Orpheus*, 1995. tél/1996. tavasz. 9-14. o.

⁵ Vas István: *A ragasztás diadala*. In: *Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1937-1973*. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 975-989. o.; Vas István: *Petri György és a pesszimizmus*. In: *Költők egymás közt*. Szerk. Domokos Mátyás. Szépirodalmi, Budapest, 1969. 267-269. o.; Vas István: *Egy fiatal költő ironikus arcképe*. In: *Az ismeretlen Isten*. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 931-938. o.

a *Petri sírjánál* például az *Eszmék és tánclemezeket* írja tovább,⁶ de ide sorolható a Vas István halálára írt *De te éltél* című darab is).

A fentiekből jól látható, hogy az ekkor jelentkező szerzőkre heterogén erők hatottak (az avantgárdtól kezdve a *Nyugat* reprezentánsnak mondott költőin át az *Újhold* lírikusaiig), viszont ezek a – tág horizontokban jelentkező – hatások annál intenzívebbek voltak. Ebből az intenzitásból eredeztethető a különböző hagyományok viszonylagos, az egyes költői életművekben változó felülírásának igénye.

A fent említett törekvéseket Margócsy István „nyelvkritikus költészetnek” nevezte el (ennek magyarázatáról még lesz szó), mely terminus diszkurzív szerepe azóta is jelentős.⁷ A kategorikus jelölővel szembeni fenntartással együtt (miszerint eltérő költők közös poétikai sajátosságainak kiemelése óhatatlanul maga után vonja az adott költészet egyedi kérdésirányainak bizonyos fokú eltakarását) is hasznosnak tűnik a fogalom. Egyrészt kiemeli az újholdas hagyománnyal alkotott közösséget (abban az értelemben az *Újhold* körül csoportosuló szerzők is nyelvkritikus költészetet műveltek, hogy az analógiákra építő alakzatokat nem stilisztikai hatásfokozóként, hanem a nyelv természetének járulékos elemeként gondolták el), másrészt argumentálja az elszakadást is. Ennek fényében fontos Kálmán C. György megállapítása, miszerint azáltal, hogy az *Újhold* költészete megkérdőjelezte a nyelv referenciális hatókörét, tehát rámutatott a világ nyelvi reprezentációjának ingatagságára, „csaknem szükségszerűen jelentkezett a nyelvre reflektáló, a nyelv kérdéséhez szkepszissel és iróniával forduló költészet”.⁸ Minthogy a nyelvi kérdés az említett szerzők esetében hangsúlyosan a költői nyelvhasználat kérdését jelenti, szkeptikus viszonyulásuk a versszöveg hagyományos értelemben vett kereteinek kitágításához vezetett.⁹ Tandori Dezső második kötetében jelentkezik először a nyelvi tökéletlenség poétikai szervezőelvként történő felhasználásának reflektív jelei (melyek az

⁶ A két vers közötti kapcsolatról bővebben lásd Vári György: *Orfeusz visszanéz*. In: *Beszélő*, 2004/4. 112-118. o.

⁷ Habár későbbi tanulmányában Margócsy István pontatlannak nevezte a fogalmat (Lásd: Margócsy István: *Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról*. In: *Hajóvonták találkozása – Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról*. Palatinus, Budapest, 2003. 30-31. o.), úgy látom, a kortárs magyar költészetéről szóló diskurzus fényében mégis termékeny lehet a kifejezés használata.

⁸ Kálmán C. György: 1973. *A részek győzelme a józan egész fölött*. In: *A magyar irodalom története III: 1919-napjainkig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András. Gondolat, Budapest, 2007. 666. o.

⁹ Ebben az aspektusban szoros kapcsolat mutatkozik a hatvanas évek végének neoavantgárd törekvéseivel, lásd Papp Tibor képverseit vagy Domonkos István *Kormányeltörésben* című költeményének roncsolt nyelvezetét. Ide kívánczik egy megjegyzés: a későbbiekben bővebben szólok arról, hogy a nyelvi megelőzőtség tapasztalatát elsősorban a kilencvenes évek irodalomkritikája helyezte előtérbe. E gesztus túlmutat a kortárs versszövegek vizsgálatán, hiszen a rendszerváltástól kezdődően a kritika mind a modern líra, mind a modern próza történetét a nyelvbéli tapasztalat sajátosságának belátására hivatkozva igyekszik újragondolni.

életmű későbbi darabjai közül a *Koppar Köldüs* hibasorozatában a legerőteljesebbek), Oravecz Imre versei gyakran emlékeztetnek prózarészletekre, Petri György költészetében pedig folytonosan visszatérnek a prózai (sok esetben tudományos) műfajok sajátos jegyei, a deretorizált megszólalásról nem is beszélve. A versszöveg megszokott sajátosságainak fellazításával szoros összhangban áll a tradicionális költői szerepek elutasítása, melyről sokan értekeztek.¹⁰ A tiszta esztétizmus elvetésétől (lásd Tandori második kötetét) a közösségi szerepvállalás ambivalenciáján át (lásd Petri *Horgodra tűztél, Uram* kezdetű versét) az egyes kötetek mögötti lírai személyiség megragadhatatlanságáig (mely Oravecz költészetének ismertetőjegye) ez számos helyen tetten érhető. Van azonban egy másik sajátosság, mely az olvasói elvárások felforgatásának előtérbe kerülésével háttérbe szorult. Feltűnő, hogy a kritika által kulcspozícióba helyezett költők milyen nagyfokú, gyakran hivalkodó technikai tudást mozgósítanak (gondolhatunk itt Tandori Dezső leoninusaira, Petri György formaalakító kísérleteire, vagy Várady Szabolcs egyedi rím-, illetve ritmusképleteire is). Költészetük mesterségbeli vonatkozásaiból kiderül, hogy radikális formabontásuk ellenére lírájukat szoros kapcsolat fűzte elődeikéhez. Erre világít rá Keresztury Tibor Petri kapcsán: „Nem a magyar lírai hagyománnyal, hanem a költészet kultikus felfogásával szakít”.¹¹

A nyolcvanas évek költői törekvései

A nyolcvanas évek lírai törekvéseit tárgyaló munkák szerint elsősorban Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc, Parti Nagy Lajos és Garaczi László költői megszólalásmódjának közös jellemzője, hogy egyrészt már számot vetettek a nyelvválság-, illetve a hagyományos lírai szerepek folytathatatlanságának tapasztalatával, másrészt irodalmi szocializációjuk a szabadság és az elnyomás jelölői között zajlott.¹² Az ekkortájt induló költők generációs olvasatának elsődleges forrása Zalán Tibor 1979-es szövege, melyben a nagyjából közös időben jelentkező lírikusokat az „arctalan nemzedékbe” sorolja.¹³ E szerzők verseiben a nyelvi szabadság autentikus feltárásának különböző módjai figyelhetők meg. Parti Nagy Lajos költészete úgy működött a *Nyugat* esztétizáló

¹⁰ Vö. Szilágyi Ákos: *Hanyatlás és kezdet a legújabb magyar irodalomban*. In: *Nem vagyok kritikus!*. Magvető, Budapest, 1984. 240-265. o.; Margócsy, i. m. 29-35. o.

¹¹ Keresztury Tibor: *Petri György*. Kalligram, Pozsony, 1998. 21. o.

¹² A szerzők első verskötetei időrendben: Parti Nagy Lajos: *Angyalstop*. Magvető, Budapest, 1982.; Kovács András Ferenc: *Tengerész Henrik intelmei*. Kriterion, Bukarest, 1983.; Kukorelly Endre: *A valóság édessége*. Magvető, Budapest, 1984.; Garaczi László: *A terület visszafoglalása a madaraktól*. Magvető, Budapest, 1986.

¹³ Zalán Tibor: *Arctalan nemzedék*. In: *Életünk*, 1979/11. 957-968. o.

versbeszédét, hogy közben a jelen különböző társadalmi regisztereinek versbe írásával ellenpontoszza is azt. A – főleg nyelvroncsolás által véghezvitt – nyelvjátékok, illetve a versemlékezet tágassága egyaránt a szövegek nyelvi megalkotottságára helyezik a hangsúlyt, szemben valamiféle eszmei, gondolati vagy érzelmi, érzéki „realitás” felmutatásával. Hasonló eljárások figyelhetők meg Kovács András Ferenc verseiben. Az intertextuális játékok olyannyira széttartó hagyományokat, költői stílusokat, szövegeket idéznek meg, hogy a versek mögött megbúvó lírai beszélő egyetlen attribútumaként csak a hibázni szinte képtelen formabiztonság jelölhető meg. A múlt variatív szétírásába – Parti Nagy Lajos költészetétől eltérően – nem vegyülnek köznyelvi elemek. Kukorelly Endre lírája annál inkább magában hordozza az élőbeszéd sajátos jegyeit. Versei gyakran mintha direktan modellálnák a köznapi beszéd töredezettségét. A nyugatos hagyomány egyik legfontosabb elvárását, a motivikus összeszerkesztettséget (azaz a motívumok versbéli elvarrásának igényét) figyelmen kívül hagyva, Kukorelly Endre szövegei a lehető legnagyobb asszociációs teret biztosítják az olvasónak. E töredékességet, törmelékességet a recepció előszeretettel tulajdonítja Erdély Miklós hatásának (erre Radnóti Sándor hívta fel a figyelmet 1994-ben).¹⁴ Számos további példával lehetne alátámasztani, hogy a nyolcvanas években induló költők miként próbálták tovább alakítani azokat a befogadói elvárásokat, melyek a hetvenes évek elején jelentkező szerzők verseinek olvasásakor bizonyos fokig már meghasonultak, a költői nyelvhasználat élőbeszédbe hajlásától a költő közösségi megszólalásmódjának elvetéséig.

E korosztályból annál is indokoltabbnak látszik a „nyelvkritikus” vonulatba simuló szerzők kiemelése, mert a *Nyugat* költészetén szocializálódott lírai befogadás a nyolcvanas évek elején csak elszigetelt életművekben látszott megújíthatónak. A népi hagyományt folytató költők vezéralakjai közül ekkorra már csak Csoóri Sándor és Juhász Ferenc hozhatott érdemi változást. Habár a nyolcvanas években számos idősebb lírikus alkotott még (például Ágh István, Kalász Márton, Baranyi Ferenc vagy Garai Gábor), mégsem akadtak olyan fiatal költők, akik a közösségi költészet népi áramlatát invenciózusan tudták volna továbbírni. Ebben az időszakban hasonló módon beszélhető el az *Újhold* története is. A folyóirat körül csoportosuló jelentős költők közül Pilinszky János éppen 1981-ben hunyt el, Nemes Nagy Ágnes pedig ugyanezen évben megjelent *Között* című kötete után már csak 1986-ban tett közzé új verseket (*A Föld emlékeiben*). Lator László és Rába György

¹⁴ Radnóti Sándor: *A tautológia retorikája*. In: Holmi, 1994/4. 613-618. o.

ugyan adtak ki új köteteket a nyolcvanas években, viszont ők már a hatvanas években is jelen voltak verseikkel (az *Újhold*hoz valamilyen módon kapcsolódó lírikusok közül tevékenyen alkotott például Várady Szabolcs, Baka István, Gergely Ágnes vagy Takács Zsuzsa is, de életművüknek szorosan az *Újhold* költészete felőli olvasása alighanem súlyos torzításokhoz vezetne). Mai ismereteink szerint két olyan szerző jelent meg ebben az időben, akit az *Újhold* törekvéseinek folytatójaként lehet értelmezni. Rakovszky Zsuzsa és Ferencz Győző érett lírai periódusának kezdetét viszont egyaránt a kilencvenes évek elejére helyezi a kritikai megítélés (Ferencz Győző első, *Ha nem lenne semmi nyom* című kötete ugyan 1981-es, a kritika viszont ezt a könyvet még a szintaxis felbontása, illetve a különböző ambiguitív alakzatok, és a virtuóz nyelvi játékok felől olvassa. Ugyanezen változók mentén értelmezik Rakovszky Zsuzsa *Jóslatok és határidők* című kötetét, mely szintén 1981-ben jelent meg).¹⁵ A nyolcvanas évek végén viszont robbanásszerűen jelentek meg az újholdas dikció különböző változatai. Rakovszky Zsuzsán és Ferencz Győzőn kívül ekkor jelentkezett kötetel Tóth Krisztina és Schein Gábor is.¹⁶ Ezek a költők Szabó Lőrincről, illetve Vas Istvántól örökölték a regiszterkeverés azon formáját, mely a hagyományos költői eszközök (a rímre, a ritmusra, illetve az erős képiségre lehet gondolni) alkalmazását az élszóból ismert mondatfűzésen keresztül tette lehetővé. E versbeszéd vitalitását, új poétikai erőket felszabadító hatásait jól mutatja, hogy vonzáskörzetében számos költő pályája indult el a kilencvenes évek közepén (elég csak Szabó T. Annára vagy Imreh Andrásra gondolni).

Diskurzus

Kemény István nemzedékének lírikusait az irodalomkritikai diskurzus szempontjából is időszerű tanulmányozni. A hetvenes-nyolcvanas években – a prózával ellentétben – a lírában nem alakult ki olyan egyidejűség, melyről Szilágyi Márton ír *Kritikai berek* című könyvében.¹⁷ Az újonnan fellépő kritikus körből kevesen fordultak ugyanolyan intenzitással a két műnem felé: Radnóti Sándor, Kulcsár Szabó Ernő és Margócsy István sorolhatók ide. E három szerző líraskritikára gyakorolt hatása közül Kulcsár Szabó Ernőé

¹⁵ Margócsy István: *Ferencz Győző: Ha nem lenne semmi nyom*. In: *Mozgó Világ*, 1982/8. 98-99. o. Rakovszky Zsuzsa első kötetéről: Parti Nagy Lajos: „Állandó jelen alatt”. In: *Jelenkor*, 1982/5. 847-850. o.

¹⁶ Ferencz Győző: *Omlásveszély*. Szépirodalmi, Budapest, 1989.; Tóth Krisztina: *Őszi kabátlobogás*. Kozmosz, Budapest, 1989.; Schein Gábor: *Szavak emlékezete*. Kráter, Budapest, 1991.; Rakovszky Zsuzsa: *Fehér-fekete*. Jelenkor, Pécs, 1991.

¹⁷ Szilágyi Márton: *Együtt – egy másért? A nyolcvanas évek prózája és a kritika*. In: *Kritikai berek*. JAK – Balassi, Budapest, 1995. 26-33. o.

nevezhető a legerősebbnek. A magyar irodalomban nagyjából Kemény István nemzedékével párhuzamosan lépett fel azon értelmezői közösség, melyet Horváth Iván egyszerűen „hermeneutikainak” nevezett.¹⁸ A Kulcsár Szabó Ernő nevével fémjelzett, szilárd teoretikus alapokon álló csoport kezdetben a hermeneutika-, illetve a recepcióesztétika által fogalmazta meg saját előfeltevéseit, később pedig a Paul de Mantól eredő dekonstrukciós olvasás-, majd a medialitás, mint a kulturális közvetítés elmélete segítségével módosította azokat. Az elmúlt tizenöt-húsz évben a közösség működését több vita övezte, közülük a két legjelentősebb alighanem a kritika-vita, illetve a Mi, filológusok vita volt.¹⁹ Az említett értelmezői közösség a kortárs magyar líra alakulástörténetét egy többé-kevésbé kirajzolható fejlődéselv szerint beszéli el (e narratíva számos vitát váltott ki a kilencvenes évek kritikai diskurzusában), mely a képvisoletiként aposztrofált lírai hagyománnyal szemben határozza meg saját előfeltevéseit. Margócsy István „nyelvkritikus költészet” fogalma tökéletes igazolást biztosít ennek az elképzelésnek. Tézise szerint korunk lírájában a szó poétikáját a mondat poétikája váltja fel. A szavak autonóm jelentésének kiüresedése szükségszerűen a szintaxis felértékeléséhez vezet, tehát ahhoz, hogy hatásukat kontextuálisan, mondatba ágyazva vizsgáljuk.²⁰ Az elgondolás a Kulcsár Szabó-iskolát alapvető nyelvtapasztalatában látszik megerősíteni. A szintaxis előtérbe kerülése a nyelv retorikai szerkezetének vizsgálatát tételezi, s így a nyelvi megelőzöttség ideája – mely elsősorban a mimetikus és a referenciális olvasásmódokkal polemizál – a beszélő szándékától függetlenített, uralhatatlan versszövegben nyer igazolást. Ez az oppozíciós viszony a „nyelvkritikus költészetet” ellenbeszéddé teszi, ha arra gondolunk, hogy a népi lírikusok elsősorban a szavak szuverén hatóerejére támaszkodva folytatták a képvisoleti beszédmód hagyományát. Viszont a magyar költészet e tradícióját – például Csoóri Sándor életművének ismeretében – tévedés lenne hanyatlástörténetként kezelni, ezért az értékpluralizmus jegyében a „nyelvkritikus költészetet” is párhuzamos beszédként érdemes értelmezni. (Mai ismereteinkkel visszaolvasva érdekes kérdésnek tűnik, hogy a kritikai diskurzus preferenciái nem működtek-e önbeteljesítő jóslatként? Természetesen ez

¹⁸ Horváth Iván: *A hermeneutikai ajánlat – Vitaindító kérdések*. In: *Literatura*, 2004/1. 106-122. o.

¹⁹ Horváth Iván idézett szövege, a *Mi, filológusok* konferencia nyitó előadásaként később a diskurzus egyik alapvető hivatkozási pontja lett. A disputa dokumentumai a *Literatura*, illetve az *ItK* 2003-2004-es számaiban olvashatók. A kritika-vitáról szóló elemző igényű munkák sorából kiemelkedik Sári B. Lászlóé. A szerző doktori értekezésének könyv változatában a vita – elsősorban a *Jelenkor* felületén zajló első felének – értékelő summázata a *Criticism Ltd.* című fejezetben olvasható. Sári B. László: *A hatyú és a görény. Kritikai vázlatok irodalomra és politikára*. Kalligram, Pozsony, 2006. 196-236. o.

²⁰ Vö. „a nyelvkritikus költészet (...) a szavak önálló poétikai szerepét fogja korlátozni, s a szavak körülírására, egymás közötti összefüggéseire, kontextusára, azaz a mondatokra fog koncentrálni. A szavak szerepét a mondatok fogják átvenni.” Lásd: Margócsy István: „névszón ige”. *Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról*. In: *Jelenkor*, 1995/1. 18-19. o.

a kérdés az érdeklődőt a versek szoros olvasásán jóval túlra, irodalompolitikai, sőt, irodalompszichológiai területekre kalauzolná).

A kortárs magyar líráról összefoglaló igényű tanulmányt H. Nagy Péter közölt,²¹ de hangsúlyosak Lőrincz Csongor, Kulcsár-Szabó Zoltán, Oláh Szabolcs, illetve H. Nagy Péter Kovács András Ferencről írt dolgozatai is²² (az iskola líraolvasási stratégiáiról talán még e szövegeknél is jobban árulkodik a kétezres évek fordulója körül kiadott Újraolvasók-sorozat). A Kulcsár Szabó-iskola érdeklődése a nyolcvanas években induló szerzők egy csoportja iránt általában jelentősnek mondható. Parti Nagy Lajosról Németh Zoltán írt monográfiát a Tegnap és Ma sorozatba,²³ a kilencvenes évek elején pedig Zalán Tibor Kulcsár Szabó Ernővel közösen szerkesztette a nagy hatású *Vers(z)iók* című gyűjteményt. Kukorelly Endre költészete elsősorban Keresztury Tibor figyelmét keltette fel (illetve a *H.Ö.L.D.E.R.L.I.N.* kötet egy kritika erejéig Kulcsár-Szabó Zoltánét), ennek egyik oka az lehet, hogy az 1996-os, Farkas Zsolt által írt Kukorelly-monográfia²⁴ jó ideig kielégítő olvasatnak bizonyult e líráról (igazi alternatívája egyébként máig nem született). A Kulcsár Szabó Ernő által, illetve az ő kitapintható hatása nyomán írt szövegek elsősorban a művek nyelvi felépítettségére érzékenyek. A nyelv önműködéséből (vagy de Mannal szólva) figuratív természetéből következően a művekben megszólaló szubjektum sem uralhatja saját beszédét, hiszen a nyelv uralja őt. Ez a viszony az értelmezésekben a szubjektum identitására is kihat. Ha a jelentés a nyelv önműködéséből adódóan rögzíthetetlen, akkor az önmegnyilvánítás is az. A későmodern korszakküszöb alapvető antropológiai tapasztalata szerint az ember a nyelvben él. Az uralhatatlan nyelv nem

²¹ H. Nagy Péter a hetvenes évek nagy kánonformálóiként, a lehetséges posztmodern fordulat előkészítőiként Orbán Ottót, Tandori Dezsőt, Petri Györgyöt és Oravecz Imrét jelöli meg. Ez tulajdonképpen a Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében olvasható névsor. Ebből kiindulva H. Nagy a kilencvenes években továbbható irányzati struktúrákat igyekszik meghatározni. A szerző a neoavantgárdnak a vallomásos beszédmód megújítására tett kísérleteit emeli ki, illetve megemlíti a hermetizmusból táplálkozó újhordas hagyomány hatását, végül a magyar költészet kilencvenes évekbeli posztmodernnek hívható áramlatával (Garaczi László, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre és Kovács András Ferenc verseivel) foglalkozik. Lásd: H. Nagy Péter: *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról. Irányzati struktúrák, lehetséges kánonok, főbb alkotók és kiadványok*. In: *Alföld*, 1999/4. 52-63. o., vagy In: *Kánonok interakciója*. FISZ, Budapest, 1999. 45-86. o.

²² Lőrincz Csongor: *Médium, név és a „líra lehetősége”* (Kovács András Ferenc: *J. A. szonettje*). In: *Vándor szövevény. Az Alföld Stúdió antológiája*. Szerk. Szirák Péter. Csokonai, Debrecen, 2001. 34-61. o.; Kulcsár-Szabó Zoltán: *„Hangok, jelek.” Kovács András Ferencről*. In: *Az olvasás lehetőségei*. JAK-Kijárat, Budapest, 1997. 134-145. o.; Oláh Szabolcs: *A lírai hang műfajfüggő anyagisége*. Kovács András Ferenc „emlékmű” versei. In: *Alföld*, 2003/10. 59-73. o. vagy In: *Identitás és kulturális idegenség*. Szerk. Bednaries Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő. Osiris, Budapest, 2003. 272-286. o.; H. Nagy Péter: *A szöveghatárok feloldódása* (Kovács András Ferenc: *J. A. szonettje*). In: *Kalligráfia és szignifikáció*. Művészetek Háza, Veszprém, 1997. 14-34. o.

²³ Németh Zoltán: *Parti Nagy Lajos*. Kalligram, Pozsony, 2006.

²⁴ Farkas Zsolt: *Kukorelly Endre*. Kalligram, Pozsony, 1996.

ábrázolja a valóságot, így az általa megjelenített beszélő én sem lehet önazonos többé. Ennek az olvasásmódnak egyik legfőbb értékkritériuma tehát az identikusság megjeleníthetlenségének tudatában lévő önreflexív beszélő megalkotása.²⁵

Kánonjavaslat és csend

Az értelmezői közösség a lírafordulat egyik legfőbb sajátosságát, a nyelvi kifejezhetőség problémává tételének teoretikus tapasztalatát több szerző, elsősorban Tandori Dezső, Kukorelly Endre, Parti Nagy Lajos, Kovács András Ferenc és Garaczi László esetében a nyelvi megelőzöttség felől értelmezi. Ebből ered a szövegköltészet fogalma, melyet az intertextualitás, illetve az olvasást elbizonytalanító nyelvjátékok (irónia, amphibolia, etc.) határoznak meg. A szövegköltészet, tágabb értelemben a szövegirodalom előtérbe kerülése Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében²⁶ – ahogy arra Schein Gábor rámutat – a magyar kritikai diskurzus hetvenes évektől egyre erősödő nyelvi irányának legitimációs végpontjaként értelmezhető: „A szociokulturális horizont Kulcsár Szabó Ernő számára nem nyelvi entitásként, hanem nyelven kívüli eseményszerkezet és referencia gyanánt odaérthető tényszerűségként jelenik meg. Amennyiben a társadalmi mező és az irodalom viszonyának efféle értelmezését behelyezzük a 90-es évek elejének politikai kontextusába, aligha tévedés arra a következtetésre jutni, hogy a korszak irodalomtörténeti beszédmódját sikeresen megújító törekvés szigorúan végiggondolt folytatása és egyben befejezése volt annak a 70-es évek közepe óta tartó folyamatnak, amely a szépírás és a kritika nyelvi lehetőségeit felhasználva mind nagyobb függetlenséget igyekezett biztosítani az irodalom és a róla szóló beszéd számára.”²⁷ Ez a nyelvi legitimáció a politikai/szociokulturális szférák felől olvasandó irodalmi szövegek valóságra vonatkoztatottságát figyelmen kívül hagyja (miként Petri György esetében), s a szöveget, illetve a szövegben megjelenő én (ön)megalkotását pusztán nyelvi valójában mutatja meg: „Kulcsár Szabó Ernő elemzések sokaságában utalt arra, hogy a szubjektivitás nyelvi felépítettségét távol kívánja tartani az antropomorfizáció allegorikus eljárásaitól, így adva biztosítékát annak, hogy – az alany helyzetét absztrakt individualitásként értve – az énről is esztétikai képződményként, nyelvi alakzatként beszélhessen, és távol tartsa mindentől, ami

²⁵ A Kulcsár Szabó-iskola előtérbe helyezése sok olyan kritikus módszeres tevékenységét fedi el, akiknek írásművei jelentősen hozzájárultak a tárgyalt szerzők megértéséhez. Szisztematizált olvasásmódot viszont csak az említett értelmezői kör tud felmutatni.

²⁶ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története: 1945-1991*. Argumentum, Budapest, 1993.

²⁷ Schein Gábor: *Az alternatív modernségek koncepciója felé*. In: *Irodalomtörténet*, 2011/2. 207. o.

külső vonatkoztatási pontok bevonásával újítaná meg az én világbeli tematizálásának igényét.”²⁸ Ahogy látható, a Kulcsár Szabó-iskola kortárs költészeti kánonjavaslata szempontjából nem lehet elkerülni a politikumtól, tágabb értelemben az etikai tartalmaktól megtisztított szövegköltészet, illetve a képviseleti beszédmód fogalmát. Ez utóbbi tradíció, mely a magyar líratörténetben sok esetben összefonódik a népvezér, vátesz, látomásos fogalmakkal, és provokálja az egyes költészetek akár biográfiai értelmezését is, nem tűnik összeegyeztethetőnek a nyelvi megelőzöttség eszményével. A képviseleti beszédmód elvetésével kapcsolatban a Kulcsár Szabó-iskola állásfoglalása és az értelmezői közösség előfeltevéseitől egyébként idegenkedő kritikusok vélekedése találkozik.²⁹ Tandori Dezső és Oravecz Imre tudomást sem vettek erről a hagyományról, Petri pedig néhol ambivalensen, többször ironikusan viszonyult hozzá. A 80-as években induló, második posztmodernségnek hívott költők (Garaczi László, Kukorelly Endre, Parti Nagy Lajos) verseivel kapcsolatban hasonló a helyzet: a kritikában a közösségi szerepvállaló költészet negligálása már átörökölt tapasztalatként jelenik meg, a szövegköltészet pedig a szabadság alapélményeként.

A Kulcsár Szabó-iskola érdeklődése a középnemzedék azon alkotói kapcsán változik meg, akikre nem vonatkoztatható problémamentesen a vers etikai, ad absurdum morális szférától történő megtisztítása, a képviseleti tradíció karakán elvetése, a nyelvi megelőzöttség fokozott intertextusokban, illetve nyelvjátékokban megjelenő tapasztalata, továbbá a versben megszólaló lírai ének legalább a verset író költőről történő leválása. E szerzőkről (Sziij Ferencről, Vörös Istvánról, Gál Ferencről, Kun Árpádról, Kemény Istvánról van szó) a Kulcsár Szabó-iskola tagjai előfeltevéseikből adódóan hallgatnak, a többi kritikus (és elsősorban a költő-kritikusok) pedig nem. Természetesen nem kérem számon a kritika ezen irányvonalának a középnemzedék szerzőivel kapcsolatos hallgatását, annál is inkább, mert az 1996-os kritika-vita után és ezzel párhuzamosan a medializáció előtérbe kerülésével ez az értelmezői közösség a kortárs irodalomkritika egészében mintha kisebb fajsúllyal volna jelen (az *Alföld* kritika-rovata a legnagyobb kivétel), hallgatásukat érdekesnek, s a kortárs magyar líra, illetve általában az értelmezői közösségek lehetséges leírásának szempontjából tanulságosnak tartom.

²⁸ Uo. 206. o.

²⁹ Olyan, nagy formátumú bírálókra gondolok, mint Radnóti Sándor vagy Bodor Béla.

A továbbiakban bemutatom, hogy Kemény István gondolkodásában hogyan jelenik meg a közösségi tradíció, illetve a verset „az irodalom külpolitikája” felé sodró konkrét történelmi kontextus. Ez utóbbi (illetve a kritikai diskurzus) szempontjából fontos átgondolnom Kemény István nemzedéki fellépését.

2. Nemzedék, csoport, introspekció

A nemzedék fogalma az irodalomtudományban értelemkonstruáló erővel bír, ennek talán legkézenfekvőbb példája a *Nyugat* történetének generációs, leegyszerűsített elbeszélése. A fogalom irodalomtörténeti applikációjakor az egy korosztályhoz tartozó szépírók/értekezők életművének homogenizálása ugyanolyan veszélyes, mintha egyetlen szerzői korpuszt próbálnánk meg leválasztani arról a történelmi/társadalmi/irodalmi kontextusról, amely a szövegek poétikai megformáltságára is visszahat.³⁰ Nem véletlen, hogy a szociológiából kölcsönzött nemzedék kifejezése elsősorban a szellemtudomány gondolati keretei közt telítődhet fel irodalomtörténeti többletjelentéssel. A dolgozat e részben történeti, részben kritikai indíttatású szakaszának két célja van. Az egyik, hogy – főleg „belpolitikai” szempontból – magyarázatot találjon a Kulcsár Szabó-iskola Kemény Istvánnal kapcsolatos hallgatására, a másik, hogy mindezt nemzedéki összefüggésbe helyezze.

E korosztály deklaráltan nemzedéki fellépése egyszerre bonyolítja, illetve legitimálja a generációs olvasatot, ezt Kemény István csoporttudatával szemléltetem. A szerző különböző műfajú szövegeiben a nemzedék fogalma elsősorban önreflexív módon kerül elő. Kemény István saját generációjának meghatározásakor egyrészt a születési dátumokra támaszkodik, másrészt a közösen megélt történelmi kontextusra és az ebből adódó világszemléletre: „Az én nemzedékembe Kukorelly Endrétől (1951) Peer Krisztiánig (1974) bele lehet venni minden olyan író, aki a rendszerváltás idejéig nem lett egyértelműen elismerve, vagyis (bár utálok ezt a szót:) kanonizálva. Kicsit szűkítve: az én nemzedékem azokból áll, akiknek már nincsenek személyes ’56-os emlékei, de már felnőttek voltak 1990-ben. De nem is ez a legfontosabb: van egy közös szemlélet, egy okos és rezignált, önironikus világlátás.”³¹

³⁰ Ebből a szempontból tanulságos az 1968 körül felbukkanó fiatal költők hivatalos kultúrpolitikai fogadtatása, mely a „nemzedék” fogalmát narratív módon használva próbálta tompítani e szerzők eszméi, ideológiai különállását.

³¹ Kemény István: „A szeretet a lényeg” – Kemény Istvánnal beszélget Ménesi Gábor. In: Kritika, 2010/11. 11. o.

Kemény István költői pályájának tárgyalásakor egyébként sem lehet megkerülni a csoport fogalmát. A szerző indulása szorosan kötődött a Sárvári Kör elnevezésű laza költői közösséghez, melyet a Mezey Katalin és Papp Márió által szervezett/zsűrizett sárvári tábor hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji résztvevői hoztak létre 1981-ben. A csoport oszlopos tagjai Keményen kívül Kun Árpád, Vörös István voltak, később Tóth Krisztina, Poós Zoltán és Peer Krisztián is aktív részvevője volt a körnek, akárcsak Térey János vagy Bartis Attila.³² A költő első kötete (*Csigalépcső az elfelejtett tanszékhez*, 1984) huszonhárom éves korában jelent meg, ez a nyolcvanas években fiatal pályakezdsnek számított (tekintve, hogy például a nála tíz évvel idősebb Kukorelly Endre első kötete is ekkor érkezett), a folyóiratbeli publikációk viszont 1986-ig rendszertelenek voltak. Ekkor ismét egy többé-kevésbé jól behatárolható csoport tagjaként lépett fel Kemény István, méghozzá a *Kritika* hasábjain. A folyóirat 1986-os évfolyamától kezdve néhány éven át külön rovatot szentelt a fiatal magyar irodalmároknak, akiknek e platformon történő fellépése, úgy látom, pusztán kanonizációs gesztusként értelmezhető. Még akkor is, ha ez a felület mind a kortárs-, mind a mai közeg látószögéből aligha tűnhet szerencsésnek. A lap főszerkesztője ekkortájt Szerdahelyi István volt, aki a hivatalos kultúrpolitika képviselőjének számított. Az általa vezetett folyóiratban történő publikálás ennél fogva könnyen szülhet olyan negatív konnotációkat, melyek a pártállami előfeltevések átörökítésére, egyfajta művészetpolitikai betagozódásra vonatkoznak. Az itt közölt Kemény-, Vörös-, Kun-, Kappanyos-szövegek viszont ezeknek az eszmei-politikai preferenciáknak nem látszanak megfelelni. Ezt jól mutatja, hogy az 1993-ban megjelent – *A Kafka-paradigma* címet viselő –, Kemény István és Vörös István által írt dialóguskötet több szövege a *Kritikában* látott napvilágot; a könyv, ahogy az fogadtatásából is kiderül,³³ nem értelmezhető a Szerdahelyi-féle *Kritika* értékpreferenciáinak vonzáskörzetében.

Kemény István kilencvenes évekbeli publikációs felületei közül a nemzedékiség tekintetében ki kell emelni a *Nappali házat*. A többek között Károlyi Csaba, Szijj Ferenc és Babarczy Eszter által szerkesztett, vállaltan nemzedéki orgánumnak Kemény (egészen a folyóirat 1999-es megszűnéséig) az egyik vezető szerzője volt, többek között itt jelent meg

³² Uo. 11-12. o.

³³ H. Nagy Péter: *Beszédmódok között. Az irodalmi jelenségek elbeszélhetőségének diszkurzív logikája a Dialógus sorozat két újabb kötetében*. In: Jelenkor, 1994/9. 820-827. o.; Csűrös Miklós: *A Kafka-paradigma*. In: Új Forrás, 1994/10. 20-25. o.; Károlyi Csaba: *Az öngyilkos mondat*. In: Alföld, 1994/11. 86-90. o. A fenti mondat jóindulatú, tekintve, hogy az idézett három szöveg (melyek *A Kafka-paradigma* legértőbb olvasatai) említést sem tesz a *Kritikáról*. Hallgatásuk szolidáris eleganciaként is értelmezhető.

Az *eperfa lombja* vagy az *Igazságosztás* című nagyverse is. A periodika 1994/3-mas számában egy kisebb blokkot is közölt Kemény lírájáról: itt Gács Anna és Babarczy Eszter szövegei olvashatók.³⁴ A *Nappali ház* fontos teljesítménye az 1994-es *Csipesszel a lángot* kötet Károlyi Csaba szerkesztésében. A könyv nemzedéki ihletettségét már a szerkesztői *Előszó* is jól mutatja: „E kötet tanulmányai annak a tágan értelmezett írói nemzedéknek a munkáiról szólnak, amelyet a legújabb magyar irodalomnak lehet ma nevezni. A kategória életkori alapon értendő (...) Úgy tűnik a »nagy generáció« után (amely szintén nem volt egységes, miként a mostani sem az, ám írói alapállását tekintve mégiscsak rokon törekvésekkel indult, miként a mostani is), szóval az úgynevezett új irodalom után mostanában kezd markánsan megmutatkozni a következő irodalmi generáció.”³⁵ A könyvben tárgyalt szerzők közt Kemény István elsősorban prózaíróként van jelen. A kötetben olvasható Beck András elemzése *Az ellenség művészetéről* (a mű olvasatai közül megítélésem szerint máig ez a legérzékenyebb),³⁶ illetve Takáts József ugyanezen munkáról szóló impulzív tanulmánya (a szerző a rövidtörténet formájára adott egyik lehetséges kortárs válaszként tárgyalja *Az ellenség művészetét*).³⁷ A mostani szempontból fontosabb Szirmay Ágnes (Weér Ivó néven közölt) írása, mely nemzedéki perspektívából közelít az 1994-ben mainak számító versekhez. Szirmay fő szempontja a nemzedéki introspekció, azaz a befelé néző, belehelyezkedő, tulajdonképpen a Dilthey-féle szellemtörténeten alapuló attitűd. A nyolcvanas években indult költők közös, generációs tapasztalatainak szemügyre vétele elkerülhetetlennek látszik, e tapasztalatokat sorjázza (néhol adhoc jelleggel) Szirmay: „A nemzedék motivikájának, saját mitológiájának megértéséhez ismerni kell ezeket a drogvíziókat, hallgatni kell ezeket a zenéket, el kell olvasni azokat az alapműveket, amelyeket a költők különböző életkoraikban biztosan elolvastak, és nem árt emlékezni a fontosabb tévéműsorokra sem.”³⁸ Szirmay Ágnes szövege jól mutatja, hogy a nemzedékiség kontextuális tudata milyen erősen befolyásolta Kemény István korosztályának költői (és általában vett szépírói, illetve értekezői) indulását.

³⁴ Gács Anna: *Egy hanyag kobold írásairól – Kemény István négy kötete*. In: *Nappali ház*, 1994/3. 123-130. o.; Babarczy Eszter: *Az elrugaszkodás – Kemény István két kötetéről*. In: *Nappali ház*, 1994/3. 131-135. o.

³⁵ Károlyi Csaba: *Előszó*. In: *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Szerk. Károlyi Csaba. Nappali ház, Budapest, 1994. 5. o.

³⁶ Beck András: *Az ellenség művésze. Kemény István regényének bevezetése*. In: *i. m.* 167-174. o.

³⁷ Vö. Takáts József: *Rövidtörténet, 1986, posztmodern*. In: *i. m.* 14-15. o.

³⁸ Weér Ivó: „Komolyhon tartomány a mi kamránk” – *Nemzedéki introspekció a mai versekben szereplő utalásokról és hatásokról*. In: *i. m.* 48. o.

3. Képviselési és közösségi beszédmód

A középnemzedék tagjai közül a költő szerepének képviselési tradíciójára Kemény István játszik rá leginkább. Ez a rájátszás nem feltételezi a képviselési beszédmód feltétlen elfogadását, ugyanakkor folyamatosan játékban tartja a fogalmat. Az *Éjjel a nyájaknál* című vers beszélője az eltűnt pásztorok időleges helyettesítőjeként jelenik meg, a nyáját vezető pásztor tágabb értelemben Krisztus-allegóriaként is értelmezhető, szűkebben – minthogy versről beszélünk – a közösséget vezető költőre is vonatkozhat. Az öreg pásztorokat pótló lírai én ugyanakkor e pozíció/tradíció jelenbeli bizonytalanságáról is beszél, ebben az értelemben maga a képviselés is csak nyomokban, csonkán valósulhat meg a rend eszményének elvesztésével:

„Utolsó bojtár lehetek valami ősi
rendben, amit már megtanulni sem bírtam”

vagy:

„mi nem tudtuk már
megtanulni a rendet, ami
pofonegyszerű volt azelőtt.”

A 2006-ban megjelent, s rövid időn belül elhíresült Ady-esszé arra a kérdésre keresi a választ, hogy a középnemzedék gyermekeit mi tarthatja még a gyűlölködő, széthúzó Magyarországon?³⁹ A szerző egy válaszlehetőségként Adyt jelöli meg, az esszé zárlatában viszont szomorúan nyugtázza, hogy elmúlt Ady kora, s az 1848-1944 közti intervallumban a nagy tettek lehetőségével rendelkező, s azokat elmulasztó országnak 2006-ra már csak a kisszerűség maradt. Az esszé zárlatában Kemény István ismét a szemlélő pozíciójában tűnik fel, mint aki érkezőben, de inkább távozóban figyeli a pusztuló országot: „Jó, hogy megjelent A KOMP-ORSZÁG POÉTÁJA. És ha újat nem tudtam is mondani a könyv kapcsán Ady Endréről, mégis örülök, hogy vethettem egy pillantást a parton korhadó komp-országra – a hídról.”⁴⁰ (kiem. az eredetiben). Az Ady-örökség horizontjában megjelenő

³⁹ Az esszé érdemi állításaival itt csak érintőlegesen foglalkozom, benne Kemény István pozíciója érdekel.

⁴⁰ Kemény István: *Komp-ország, a hídról*. In: Holmi, 2006/2. 226. o.

képviselési beszédmodot aligha kell bővebben kifejteni, ám Kemény értekező prózájában van ennél konkrétabb példa is e megszólalási minta újragondolására.

A költészet megkopasztása – lúdbőrig című Kemény-esszé a költő huszonegyedik századi pozíciójáról elmélkedik. Kemény szerint a költői felelősségvállalás (avagy: arisztokrácia) a saját tehetség komolyan vételét, illetve egyfajta kiválasztottság-tudat komolyan vételét jelenti. Eszmefuttatásában Kemény majdhogynem a képviselési szóig merészkedik:

„[Ú]gy érzem, hogy mégiscsak tudok valamit, amit csak kevesen (...) És úgy érzem, hogy ha beletörődöm, hogy az írott költészet korának vége, ezzel azt segítem elő, hogy tényleg vége legyen. Azt is tudom, hogy olyan ember nincs, akinek ne volna meg a maga potenciális verse. Egy vagy több. De egyet legalább el kellene juttatni hozzá. Nekem az a dolgom, hogy ezeket a dolgokat tudjam helyette.”⁴¹

A klasszikus költői pozíció, a szirének énekének odüsszeuszi közvetítése viszont a demokrácia (azaz a művészet demokratizálódásának) korszakában nem örökíthető át, így írja újra (részben Kafka nyomán) Kemény a szirén-történetet e szöveg zárlatában:

„Van egy javaslatom, én tömöm be a saját fülemet, titeket odakötlek az evezőpadhoz, az evezőket eldugom, kidobom a horgonyt, aztán tessék, hallgassátok a sziréneket. De elmesélnetek nem kell. Nem vagyok rá kíváncsi, mit meséltek egymás szavába vágva, egymást túlúvöltve érthetetlenül. Mert én, a leleményes Odüsszeusz, ülök majd szépen agyaggal a fülemben, nézlek titeket, és jegyzetelek. Tanulmányozom, hogyan viselkedik a

⁴¹ Kemény István: *A költészet megkopasztása – lúdbőrig*. In: Beszélő, 2009/6. 67. o. Ahogy látható, ez az átvállalás inkább ismeretelméleti természetű, mintsem politikai. A humanista értelmiségi költő, az értékmegőrző literátus ebben az összefüggésben József Attila útján jár: „szükséges, hogy vers írassék, különben meggörbülne a világ gyémánttengelye”. Az értékörző költői attitűd természetesen már a nyolcvanas években sem társtalan. Csoóri Sándor 1984-es esszéjében a nemzet konstrukciójának értékformáló ereje mellett érvel, s e gondolkör legfontosabb alkotójaként Illyés Gyulát jelöli meg (Lásd: Csoóri Sándor: *Kendővel letakart tükrök. Illyésről, külföldieknek*. In: *Tenger és dióbél. Összegyűjtött esszék, naplók, beszédek. 1961-1994. I.* Püski, Budapest, 1994. 398-402. o.). Kányádi Sándor a *Sörény és koponya* verseiben a közösségi költészet szerepét hangsúlyozza, a *Pergamentekercsekre* írnok-beszélője például a megfellebbezhetetlennek hitt hatalom nyomásának is ellenszegül, ha az utókor (közösségének) pontos informálása kerül veszélybe: „én a fáraó írnoka / ezennel kijelentem / bár kényszerítettek soha / semmit se szépítettem”. A költő értékmegőrző magatartásának kiemelkedő előzményeként értelmezhető Nagy László 1957-es *Ki viszi a szerelmet?* című verse. Az első két sor éppen a Kemény István-szövegben olvasott „vers” fontosságára világít rá. A „dal” szeretete, s később a szerelem túlsó partra vitele a költő feladata: „Létem has végleg lemerül / ki imád tücsök-hegedűt?”. E szerzőkhöz hasonlóan Kemény István életművére is jellemző a politikai érdeklődés, ám – ahogy a későbbiekben látni fogjuk – a politikai költészet nála nem fonódik össze a képviselési beszédmóddal. A fenti törekvésekkel a költészet kultúrák közvetítő szerepének hangsúlyozásában mutat szoros rokonságot Kemény István költői magatartása.

Homo Sapiens a szirének hallgatása közben, és ebből rá fogok jönni, milyen lehet az énekük. Én leszek a költőtök, csak fordítva.”⁴²

A költő kitüntetettsége, közösségi meghatározottsága, a szirének továbbadásának igénye tehát a jelen megváltozott körülményei között is állandó. Kemény István költőképe, költészetfelfogása ebben az értelemben konzervatív, ez a konzervativizmus viszont ellenpontra is talál. Ennek értelmében képviselő helyett Kemény István kapcsán érdemes inkább a közösséghez/közösségért szólásról beszélni. Ez a beszélő mindig jelzi saját kétségeit, ami egyfajta kívülálló tekintetből adódik. S ami fontosabb: a konzervativizmus jelenléte nem engedi a Kemény-korpuszban, hogy a közösségi beszédmód lehetőségét végérvényesen kioltsa a Keménynél egyébként fontos ironia. Meglátásom szerint ez egyik oka annak, hogy a Kulcsár Szabó Ernő nevével fémjelzett értelmezői közösség nem fedezte fel magának Kemény Istvánt.

4. Szöveg és kontextus

A Kemény-oeuvre egy részének szövegeköltségként történő, kontextustól független magyarázatát lehetségesnek tartom, elsősorban *A néma H* című kötet felől, mely szinte kiprovokálja, hogy az értekezők derridai fogalmakkal írják le a könyv verseit. Ezt Hites Sándor a kötetéről szóló remek recenziójában meg is tette.⁴³ Ugyanakkor számos olyan verse van Keménynek, melyek értelmezésekor a történelmi kontextust nem lehet figyelmen kívül hagyni, hiszen e kontextusra maguk a versek utalnak.⁴⁴ A következő néhány példa e kontextusok jelenlétét hivatott szemléltetni. E példákból látszik, hogy Kemény István

⁴² Kemény, *i. m.* 68. o. Az esszé zárata *A szirének hallgatása* című híres Kafka-szövegre utal, melyben Odüsszeusz saját fülét is viasszal tömi be, Kafka számára ez teszi lehetővé, hogy a hallását vesztett Odüsszeusz ne érzékelhesse a szirének hallgatását. A két szöveg közti motivikus kapcsolat lexikai szinten is érvényre jut, méghozzá a „gög” erőteljes kifejezésében. Kafka a következőképp ír azokról, akik legyőzik a sziréket: „Amaz érzésnek, hogy önerejéből legyőzte őket, az erre következő, mindent elsöprő gög erejének senki földi lény nem bírhat ellenállni.” (Kafka, Franz: *A nyolc októberfüzet*. Cartaphilus, Budapest, 2005. 30. o.) Kafkánál ez a gög Odüsszeuszra, a szirének énekén győzedelmeskedő hősra vonatkozik. Kemény István esszéjében a Kafka-allúzió előtt jelenik meg a „gög” motívuma: „És mit érez mindeközben a buta költő? Sértődött... Ilyesmiket gondol királyi gögjében” (Kemény, *i. m.* 68. o.) A költő királyi gögje Kemény e szövegében egyfajta királyi örökségből származik. A király ugyanis a költőt bírta meg a szirének énekének elmesélésével. Miután az esszé zárlatában a beszélő, a költő azonosul Odüsszeusszal, a királlyal, tehát visszatér saját forrásához (mondhatni: önazonossá válik), gögössége is a kafkai győzelem értelmében válik jelentéssé.

⁴³ Hites Sándor: „*jelek most nincsenek, lecsillapultak*” (Kemény István kötetéről). In: Új Forrás, 1997/4. 62-69. o.

⁴⁴ A Kemény-oeuvre egyik legkiemelkedőbb darabját, *Az eperfa lombja* című költeményt a későbbi allegória-fejezetben részletesen tárgyalom. Az értelmezés Takáts József „elsődleges kontextus” fogalmát hívja segítségül.

verseiben a kontextuselvű olvasást legtöbbször a szövegbe emelt számok segítségével lehet elvégezni.

A dátum a *Hideg* című kötetben olvasható. A vers első soraiban megjelölt, dátumvesztéssel járó gonosz idők az utolsó sorokban konkretizálódnak. Előbb:

„Én közvetlenül a gonosz
idők után születtem,
ott is maradt a dátum”

A zárlatban pedig:

„Negyven éve születtem klinikán.
Öt évvel azelőtt épületre lóttek”.

Indokoltnak tűnik számolgatni egy kicsit. A *Hideg* 2001-ben jelent meg a Palatinus Kiadó gondozásában. Ha elfogadjuk Nagy Gábor állítását, miszerint a *Hideg* kötetkompozíciója kulcsfontosságú az egyes versek jelentéstulajdonításában,⁴⁵ akkor gyanítható, hogy Kemény István – ahogy például a későbbi *Élőbeszéd* esetében is – kötetet írt és a versekben megjelenő, legtöbbször kötetszinten jelentéssé váló dátumok magához a könyv megjelenéséhez is idomítva lettek. *A dátum* kötetbeli olvasásának egyidejű, kontextuális évszáma 2001, ez az egyszerű filológiai spekuláció teszi lehetővé, hogy az olvasó a „gonosz idők” dátumaként 1956-ot jelölje meg. A versbeszélő provokatívan azonosítja magát a verset író költővel, hiszen 2001 előtt negyven évvel 1961-et írtunk, ebben az évben született Kemény István. Nem kell matematikusnak lenni ahhoz, hogy a költő születési évéből eljussunk az 1956-os dátumig, s így a történelmi kontextust se hagyassuk figyelmen kívül, mikor a versről értekezünk.

További adalékként szolgál, hogy *A dátum* a kötet első ciklusában olvasható, közvetlenül utána pedig két olyan költemény áll (*A tévé* és *A rádió*), melyek a Szirmay Ágnes által felkínált introspektív olvasásmódot erősítik. Ha e két vers beszélőjének

⁴⁵ Nagy Gábornál: „[A] gyakran »érthetetlennek«, a »nem-értést« provokálónak mondott Kemény-versek ciklusnyi, kötetnyi egységben megnyílnak annyira, hogy az olvasó a kedvükért hajlandó legyen félretenni, de legalábbis tudatosítani és megújítani olvasási szokásait, legyőzni a versszerűség hagyományos kritériumairól kialakított előítéleteit.” Lásd: Nagy Gábor: „Mert nem lehet kikerülni mindent”. In: Új Forrás, 2002/5. 29. o.

viszonyát a tárgyakhoz generációs viszonyulásként értelmezzük, *A tévé* a megszólaló korosztályának paralel referenciapontjaként tűnik fel („A tévével voltam kölyök” – olvasható a nyitó sorban), míg *A rádió* az előző nemzedék képviselőjeként („A rádió annyi volt mint én most. / Felnőtt volt már a gonosz időkben”). Ezen a ponton érdemes fenntartással élni. Ha párhuzamosan tárgyalom a nemzedék fogalmát e generáció egyik vezető szerzőjének kontextuális érzékenységevel, az óhatatlanul félreértelmezést eredményez. A mostani középnemzedék több jelentős alkotójának van explicit igénye arra, hogy korosztályuknak egy részét az értekezők nemzedéki összefüggésben értelmezzék (s ezen értekezők között nem egy található, aki maga is kezdeményezte/alakította a generációs interpretációt). Látni kell viszont, hogy ez a fajta kritikusi attitűd torzításokhoz is vezet. Ennek legjobb példája alighanem az a kétezres évek elejétől kialakult, s alakulásban lévő diskurzus, mely a középnemzedék szerzőinek történelmi regényeit tárgyalja, hol az azonosságok, hol (és inkább) a különbségek jegyében. Aligha vitatható, hogy a történelmi kontextus szerepe e szerzőkön (Márton László, Háy János, Láng Zsolt, etc.) kívül a korosztály egyéb alkotóinál is fontos, nem kikerülhető tényező (Garaczi László, Solymosi Bálint, Vörös István, Térey János). E művek viszont nem olvashatók történelmi dokumentumokként, hiszen így éppen a nyelvi megalkotottságukból adódó hatásukat fedjük el, avagy – Dominick LaCapra szavaival – dokumentarista redukcionizmust végzünk.⁴⁶ Nem véletlen, hogy Márton, Háy, Láng és Darvasi regényei kapcsán elsősorban a történelmi regény műfaji kódja, pontosabban e kód realista meghatározottsága körül egyensúlyozik a diskurzus. Kemény István művei annál is inkább eltávolodnak e regények alaptapasztalatától, hogy saját – elsődleges – kontextusukat is a történelmi idő részeként ábrázolják. Azt állítom tehát, hogy a mostani középnemzedék több jelentős alkotójának történelmi, kontextuális témái nem eredményeznek nemzedéki poétikát. Ez természetesen nem negligálja a nemzedéki tudat kérdését, hiszen az közös kérdéseket feltételez, s az egyik ilyen közös kérdés, a történelmi kontextus iránti érzékenység Kemény István esetében többek között a számolási játékok következes alkalmazásával válik felismerhető esztétikai problémává.

Az *Élőbeszéd*ben megjelent *És nem évszak* szintén épít a számolás általi befogadásra. A vers érdekes módon nagyobb problémák nélkül olvasható a Németh G.

⁴⁶ LaCapra, Dominick: *History and the novel*. In: *History and Criticism*. Cornell University Press, Ithaca–London, 1985. 126. o.

Béla-féle időszembesítő szöveg példajaként.⁴⁷ A lírai beszélő tudatába séta közben, fragmentált jelleggel szüremkednek be fiatalkori emlékei. Az egymással szembeállított idősíkok a megszólaló énképének cizellálásával párhuzamosan jelennek meg. A különbségtételeket (én-jellem; talaj-kőzet; jelen-múlt; jövő-jelen) a nyelviség, a kimondás horizontjában igazolja a beszélő:

„nekem semmi közöm a jellememhez,
két külön szó vagyunk, talaj és kőzet,

jelen és múlt, jövő és jelen.”

Az én retrospektív tevékenysége ezúttal az 1987-es évszámra mutat vissza. A „Huszonhat éves vagyok” könnyen azonosítható kijelentését hét sorral később az „Egyetemre járok, évet halasztok” mondat erősíti meg. A kézenfekvő biografikus olvasat viszont leegyszerűsítése a szövegnek, amennyiben az a rendszerváltás végének történelmi kontextusát is témájává teszi. A vers első strófája a beszélő egyéni élettörténetének és a szerző nyolcvanas évek végi munkásságának összeolvasására nyújt kézenfekvő értelmezési keretet:

„ – Most lassan elmormolom a várost –
póztoltam magamnak, mint aki mormol,
mint aki joggal beszélhet magában, pedig
ki se láttam az irodalomból.”

Az én és a jellem kettősségének párhuzamba állítására múlt és jelen oppozíciójával viszont kézenfekvőbb magyarázattal is szolgál a szöveg:

„Most szépen elmormolom a várost
– mormoltam, de csak a város mormolt,
az igazat mormolta, a szintisztát,
de az egy ironikus kor volt.”

⁴⁷ Vö. Németh G. Béla: *Még, már, most (József Attila egy kései verstípusáról: az idő- vagy létszembesítő versről)*. In: *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*. Szépirodalmi, Budapest, 1987. 297-314. o.

Ezt az időszakot több versében, illetve értekező szövegében is ironikusnak nevezi Kemény István. Az idézett Ady-esszében például a következő olvasható: „A hetvenes évek végétől kezdve a magyar irodalom (költészet) (...) egy jó időre kituszkolt magából sok mindent: rendet akart csinálni magában. Meg akart újulni. Ironikus lett, önreflexív, okos.”⁴⁸ A költészetről szóló kortárs magyar kritikában ez persze konszenzuális gondolat, korántsem mondható Kemény István leleményének. Két szempontból tűnik mégis fontosnak a belátás, ezek ugyanis jelentéssel tölthetik fel a kontextuselvű olvasást. Az egyik, hogy Kemény István számára mit is jelent a posztmodern kifejezés a rendszerváltás környékén, s ez milyen nemzedéki összefüggésekre mutathat rá. A másik pedig, hogy – az *És nem évszakban* alkalmazott időszembesítésből kiindulva – milyen poétikát is folytat Kemény István a jelen horizontjában.

A fenti idézet apropóján egy további tanulság levonható. Kemény István költészetének fontos tétje és poétikai szervezőelve a történelmi tudat. Ennek folytonos versbe emelése elsősorban saját időbeli meghatározottságunk tudatosítására szolgál. Míg Márton László, Láng Zsolt vagy (több művében) Háy János elsősorban prózapoétikai érdeklődéssel fordul a különböző történelmi események ábrázolhatósága felé, addig Kemény költeményeiben ezt az érdeklődést egyfajta szelíd prezentizmus hatja át (mint láttuk, ez az esszékre is jellemző). A beszélő a jelen történelmi kontextusára tett utalásaival nem hagyja, hogy az olvasó elfeledje saját időbeli meghatározottságát. Az alkotói ethosz nem a történelem ábrázolhatóságára kérdez rá, hanem a kollektív történelmi tudatban tetten érhető – és legtöbbször egymással találkozó – történetek jelenbeli érvényesíthetőségére. Ez az anakronisztikusnak tetsző alapállás Kemény István poétikáját egyértelműen elkülöníti nemzedéktársainak történelmi érdeklődésétől.

5. A posztmodern fogalma Kemény Istvánnál

A gyűrű és a pálca című Kemény István-esszé a posztmodernt részben Kulcsár Szabó Ernő belátásaira támaszkodva írja le, s a korszak demokratizáló erejének kontraproduktivitását a kritikus („az értő”) és a laikus („a félreértő”) példáján keresztül világítja meg: „Ugyanaz a posztmodern mű más jelent a – hozzávetőleg – értőnek, és más a félreértőnek (...) De az

⁴⁸ Kemény, i. m. 222. o.

értő tudja, hogy a másik félreérti a művet.”⁴⁹ Így termeli újra a látszólag demokratikus posztmodern az irodalom alkotói és befogadói közti különbségeket. Ezzel párhuzamosan viszont „az értő” is kívül kerül a posztmodern alkotás játékterén. Mivel a posztmodern szöveg elsődleges funkciója – itt idézi Kemény Kulcsár Szabó Ernőt – a működés,⁵⁰ így a szerzőnek nem kell figyelembe vennie az olvasó igényeit, előzetes tudását. Ez a barátságtalan ignorálás teszi a posztmodernt ironikussá: „A posztmodern mű nem bír tehát (és nem is akar) szeretetet kelteni önmaga iránt. Azt a gyűlölt iróniát érezteti az emberekkel, melyre csak hideg szöveg képes melegvérű emberi lényekkel szemben.”⁵¹ A Kemény István által használt irónia fogalma csak részben nyugszik Paul de Man sokat vitatott, ám az irodalomkritikai köznyelvben bejáratottá vált teóriáján. De Man irónia-fogalmát magyar nyelven talán Bókay Antal fogalmazta meg a legpontosabban. Eszerint az irónia „az a lezárhatatlan retorikus láncolat, amelyben valami ott lévő szubjektív sose jelenik meg eredeti mivoltában, hanem mindig olvasatok ironikus leképezésein keresztül létezik, ironikus átírások sűrű, végtelen számú sorozatában rejtőzik.”⁵² A szubjektum láthatóvá tételének akadály, ugyanakkor létezésének feltétele az irónia, mely Kemény István felfogásában is ontologikus probléma, ennek irodalmi lecsapódását viszont nem tartja organikusnak a szerző. Az ironikus világlátás szerinte létrehozhat „példaszerű posztmodern” irodalmat, amelyben a szubjektum megalkothatóságának problémájára ugyanúgy vonatkoznia kell az olvasói válasznak, mint a valóságtól elszakított, szövegirodalomként történő értelmezésre. Tágabb összefüggésben Kemény István kétfajta szerzőt különböztet meg: a gyűrű (azaz a kör), illetve a pálca (azaz az egyenes) alkotóját. Az első ironikus, önironikus, „önmagába záruló” művet ír, a második pedig direkter módon közvetíti a „végtelennel való eleve reménytelen harcot”.⁵³ Előző eszköze az irónia: „az a vízjel, amelytől a kritikus azonnal tudja, hogy nyugodtan olvashat, a műben igenis *benne van minden*.”⁵⁴ (kiem. az eredetiben). Az irónia itt tehát függésben van, Alan Wilde fogalmát használva szuszpenzív minőségben létezik.⁵⁵ Az egyenes írói viszont a gúnyhoz

⁴⁹ Kemény István: *A gyűrű és a pálca*. In: Kemény István – Vörös István: *A Kafka-paradigma*. Széphalom, Budapest, 1994. 23. o.

⁵⁰ Kemény Kulcsár Szabó Ernő egyik nagy hatású tanulmányára hivatkozik. Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern – Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága*. In: Kortárs, 1990/1. 131. o.

⁵¹ Kemény, *i. m.* 24. o.

⁵² Bókay Antal: *Paul de Man és az amerikai irodalomtudományi dekonstrukció*. In: De Man, Paul: *Esztétikai ideológia*. Janus – Osiris, Budapest, 2000. 234. o.

⁵³ Vö. Kemény, *i. m.* 19-21. o.

⁵⁴ *Uo.* 20. o.

⁵⁵ Wilde Magyarországon sem ismeretlen könyvének *Bevezetője* az irónia történeti alakulásának három formáját írja le. A közvetett (mediate) irónia a modernség előtti irónia-felfogások gyűjtőneveként szerepel,

folyamodnak, önmagukat felértékelve egyfajta romantikus esztétikát képviselnek. Kemény István a huszadik század e két írói magatartásának atyjaként Kafkát jelöli meg, akinek utódai vagy az egyenest, a pálcát választották és az irodalom erkölcsi lehetőségeire kérdeztek rá (mint Camus vagy Bernhard), vagy pedig a kört, a gyűrű általi alkotást, s vele esztétikai problémává tettek erkölcsi kérdéseket is (mint Borges vagy Cortazar).⁵⁶ A huszadik századi irodalom alakulástörténetének e nyilvánvaló leegyszerűsítésével most nem foglalkozom, a Kemény István felfogásában megjelenő posztmodern fogalma érdekel csupán. A szövegben Kemény két nemzedéktársa, Garaczi László, illetve Kun Árpád írásművészetét, pontosabban az alkotásaikban megjelenő paradigmatiszka káfkai hagyományt tárgyalja. Jelen dolgozat állításai számára a Kun Árpád által írt *Ilion* című kötetéről szóló részek érdekesek. Kemény István szerint a műben a kör hagyománya a témaválasztás tekintetében jelenik meg, az egyenes tradíciója pedig a nagy horderejű morális kérdések horizontjában. Ez utóbbiról írja: „A költő megkereste azt a szót, amely a szeretet minimuma: ez a felelősség”.⁵⁷ A témaválasztást pedig az átmeneti, avagy „ínséges időkre”⁵⁸ jellemző újraírás implikálja: „Ez az örök visszatérés elmélete.”⁵⁹ Aligha lehet kétséges, hogy ezek a gondolatok Kemény István szépírói tevékenységére is vonatkoztathatók. Részletes tárgyalásukra az értekezés negyedik és ötödik fejezetében térek ki. Közülük most csak az egyenes hagyománya, a szövegek etikai meghatározottsága érdekel, ez ugyanis egy, a nemzedékiség szempontjából fontos névsort jelöl Kemény esszéjében: „a példaszzerű posztmodernnel szemben Kun Árpádot (és pl. Borbély Szilárdot, Sziij Ferencet vagy Vörös Istvánt) elsősorban azért kell posztmodern költőnek nevezni, mert az »ínséges időben« él.”⁶⁰

ám a kötet fókuszában a másik két irónia-fogalom áll. A szeparáló (disjunctive) minőség a modernség sajátja, mely az egészszelvű világtapasztalat megszűnését tudomásul veszi, s ennek képzetét maga alkotja meg. A szuszpenzív (függő) irónia viszont – lévén a posztmodern sajátja – radikálisabb attribútumokkal bír, véletlenszerűsége, sokszínűsége tulajdonképpen minden jelenségre (s így: megnyilatkozásra) kiterjedő hatalmat kölcsönöz neki. Vö. Wilde, Alan: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987. 9-10. o.

⁵⁶ Kemény, i. m. 21-22. o.

⁵⁷ Uo. 39. o.

⁵⁸ A fogalmat közvetlenül Heideggertől, közvetetten pedig Hölderlintől kölcsönzi Kemény.

⁵⁹ E ponton nem véletlenül idézi Kemény Borges gondolatait a manierista Lucinio Vaniniről. *Kritika*-beli munkásságával párhuzamosan írta ugyanis *Az ellenség művészete* című regényét, illetve a *Témák a rokokó-filmből* verseit. A két kötetrel kapcsolatban a kritika egybehangzóan emlegette az „édes stílus” manierista irányultságát.

⁶⁰ Uo. 42. o. Ahogy látható, Kemény iróniája a posztmodernre is kiterjed. A szöveg keletkezése idején (a jegyzetapparátus tanulása alapján 1990-ben) a posztmodern rendkívül divatos (tehát könnyen iróniája tárgyává tehető) fogalma bizonyos módon a rendszerváltás eufóriájával, a szabadságról való fantáziálással folyt össze. Kemény esetében a politikai rendszerváltás iránti kezdeti lelkesedéshez (Vö. Bartis Attila – Kemény István: *Amiről lehet*. Magvető, Budapest, 2010. 40. o.) nem tartozott szervesen hozzá a posztmodern életérzés, előbbi ugyanis nem helyezte az irónia vonzáskörzetébe.

6. Nemzedék és etika

Ha utólag olvassuk vissza az említett szerzők eddigi lírai életművét, úgy tűnik, Kemény István állítását igazolta az idő. Az „ironikus kor” elmúltával e költők műveiben nagy súlyú etikai kérdések kerültek kulcsszerepbe. Szijj Ferenc *Kéregtorony* című kötete nemcsak a könyv megrendítő leírásai, az anya megőrülésének, illetve a családtagok halálának elbeszélése által hordoz morális töltetet. A kötet a tárgyilagosság különböző – elsősorban narratív – eljárásain keresztül ugyan megerősíti azt a tapasztalatot, miszerint a halálból is nyelv lesz végül, ugyanakkor nagyon fontos, hogy a *Kéregtorony* – megítélésem szerint – eddigi legérzékenyebb értekezője befogadói élményének visszaadásakor mélyen a világ etikai mélységébe nyúlva, bölcséletileg szólal meg. Berta Ádám sorai: „Az esetleges, tűnődő, a hétköznapi idejének sodrásától elszakadt szemlélet, a toporgó, sietni és megállni vágyó indítás motivátlansága jelöli meg a beszélőre személy szerint kirótt munkát (...) Ez a jelölés pedig az a veszteség, amely valahol mindenkit megvár és az a fájdalom, amelyet az ember efölött érzett, és amely lényegében mégis mindennapi. Ha valaki képes őszintén, hitelesen átvészelni, ami vele történt, akkor sikerült teljesítenie jelenlétét, megoldania saját élő dolgát, amit a tétovázás, az egyforma, (szinte) egyenértékű eshetőségek közötti válogatás, amelyek mentén éppen ide vezetett az útja, addig elfedett.”⁶¹ A gyász munka, a trauma feldolgozása Szijj Ferencén kívül Borbély Szilárd írásművészetének is sajátja, aki nyelvhasználatában jelentősen eltér a Szijj-féle pontos, elsősorban a megnevezés erejére támaszkodó versalkotástól, sőt, *Halotti pompa* című kötetét – ahogy azt a közelmúlt egyik színvonalas doktori dolgozata megmutatta – lehetséges retorikai konstrukciók összességeként, a gyász allegorizáló nyelvi megvalósulásaként olvasni.⁶² Viszont a halál néma jelenléte, a „Mert testben élni maga a halál” tragikus szentenciája, Krisztus passiójának összeolvasása a holokauszttal tapasztalatával, vagy az új kötet, *A Testhez* abortuszt témává emelő versei mind olyan súlyú problémák, melyek Borbély Szilárd mégoly adekvát poétikai csonkolásainak tudatában sem magyarázhatók pusztán nyelvi konstrukcióként (holott a versekben

⁶¹ Berta Ádám: *Burkok és vagy-hurkok*. In: *Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból)*. Szerk. Fried István. SZTE-BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, Szeged, 2001. 171. o.

⁶² Szűcs Terézia 2009-ben védte meg doktori értekezését. A szöveg az ELTE-BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájának Disszertációs adatbázisában olvasható. Lásd: Szűcs Terézia: *A tanúság poétikai, esztétikai, etikai és teológiai kérdései a magyar holokausztirodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utódnemzedékek műveiben*, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig.

<http://doktori.btk.elte.hu/phil/szucsterezia/diss.pdf>. 188-225. o. A letöltés ideje: 2011. június 10. Az idézett szövegrész nyomtatásban is megjelent. Lásd: Szűcs Teri: *A gyász képtelen képei (Borbély Szilárd: Halotti pompa)*. In: *Alföld*, 2009/7. 93-110. o.

nyilvánvalóan *csupán* nyelvi konstrukcióról van szó). Érdekes ismét egy figyelemre méltó értekező szöveg summázatát idézni. Borbély legújabb kötetéről Krusovszky Dénes így zárja sorait: „A *Testhez* a humanizmus kétségtelen kudarcáról beszámoló, mélységesen humanista mű.”⁶³ Vörös István életműve szintén számos etikai kérdést vet fel. Kemény Istvánnal közösen írt könyve például nagy morális témaként stílszerűen a *Dialogus az ördögről* című szöveggel indul, *A közbülső ítéletben* megjelent *Misztérium-játék* első szakasza pedig „a lélek” allegorikus alakján keresztül moralizál a bűnről („Vedd a bűnöket, és tenmagadét / úgy mutasd föl, hogy láthassák azt mások”), így erősíti e korpusz erkölcsi érdeklődését.⁶⁴ Kun Árpád köteteiből sem vész ki az etikai szál az *Ilion* óta. Legújabb, *Szülsz* című könyvében például a halvaszületett csecsemőt szólaltatja meg a rá oly jellemző „beszélgető vers” műfajában (*Beszélgetés a halvaszületettel*), a szöveg második sorában Kemény István *Élőbeszéd*éhez hasonlóan „A halál lépett be az ajtón”. A kötet *Boldog évszak* című ciklusán egy halálos autóbaleset fragmentált képei vonulnak végig, a *Megszólal a kocsikulcsban* például az öngyilkossággal való számvetésről szól a beszélő: „Azt hittem, ennyi / évet úgyse merek majd leélni. / Nem is mertem. Csak egyszeri / öngyilkosság helyett, feltűnés / nélkül többször meghaltam kicsit.” A 2003-mas *Véletlen madár* című kötet ördög-motívuma egyértelmű kapcsolódási pont Kemény István költészetével (lásd Kun Árpád *Nyírfá* vagy *Mit kezd a könnyemmel az ördög?* című verseit). Kemény Istvántól eltérően viszont Kun költészetét inkább jellemzik a nyelvjátékokon alapuló megoldások („Fej és test nélkül lelkesen imbolygok” – *Két térkép Jankának*), illetve a mellérendelő halmozás (a congeries) gyakori alkalmazása (ennek remek példái a *Maradj!*, illetve a *Menekülj!* című párversek).

A versekbe emelt súlyos etikai kérdések nem látszanak elodázhatónak a nyelvi megelőzőtség tapasztalata által. Ez lehet az egyik oka annak, hogy a honi diskurzusból – Borbély Szilárd kivételével – hiányos az e szerzők lírájával foglalkozó mélyértelmezések száma. Angyalosi Gergely írja az *Élőbeszéd* kötetről: „a morál akarása egészen kivételes intenzitással, az ő [Kemény István, FR.] szavát kölcsönvéve, »pofátlan« nyerseséggel szólal meg ebben a kötetben. Azért vettem elő idézőjelben ezt a jelzőt, mert a jelenleg uralgó magyar irodalomértelmezői szólamok közül nem is a leghalkabbik az, amelyik

⁶³ Krusovszky Dénes: *Hangot ad a húsnak*. In: Műút, 2010022. 85. o.

⁶⁴ Vörös versvilágában rendre feltűnik az absztrakt Történelem is, s általa a kontextuális olvasás lehetősége. Az *Eltűnés előtt* című vers indító sorát akár Kemény István is írhatta volna („Most múlik el a huszadik század”). A két költőnek egyébiránt több párverse is van, elég csak Kemény *Dél* című költeményére-, illetve Vörös István „válaszára”, az *Északkeletre* gondolni.

területen kívülinek nyilvánítaná az irodalmi művekben felvetődő etikai dilemmákat. Ennek a felfogásnak a képviselői aligha tudnak mit kezdeni Kemény költészetével.”⁶⁵ A másik ok az lehet, hogy e költői korpuszok nem tagozódnak abba a hagyományba, amit Margócsy István „nyelvkritikainak” nevezett. Ez megmagyarázza, hogy Borbély Szilárd lírájáról miért születtek jelentős értelmezések. Kulcsár-Szabó Zoltán *Metapoétikájában* éppen Margócsy István idézett dolgozatából indul ki, és meggyőzően mutatja be Borbély költészetében a szöveg grammatikájának variációs, ismétlődéseken alapuló – tehát a szintaktikai mozgások révén önmagába zárt – struktúráját.⁶⁶ Az aligha állítható, hogy a Margócsy által meghatározott mondatpoétikával szemben szópoétikát művelnének e szerzők, habár Szijj Ferenc esetében nemrég Szilasi László felvetette ennek lehetőségét: „A lexika mintha fontosabb lenne, mint a szintaxis. Ha a rögzíthetlenség és a gyakorta szinte érthetetlen fogalmazásmód mögött, mint oly gyakran, mégiscsak feldereng valami jelentőségteljes, ugyanakkor persze kimondhatatlan jelentés, akkor az szinte kizárólag a szavak, a mondatstruktúrát magukról szinte lerázó, önállósulni igyekvő szavak teljesítménye.”⁶⁷ A „kimondhatatlan jelentés” szókapcsolata jelzi, hogy Szijj felfogásában a szavak világteremtő ereje korlátozott, így nem lehet a költő szópoétikai hagyományhoz való egyértelmű visszatéréséről beszélni. A kérdésfelvetés tétje számomra inkább egyfajta együttállásban van, amely lehetővé teszi, hogy e költői életművekre a kortárs kritikai diskurzusban szinte közhellyé vált futamok ne legyenek alkalmazhatók. Vörös István messzire érő történeti tekintetére nem a Parti Nagy Lajos, illetve Kovács András Ferenc nevével fémjelzett szövegközpontúság jellemző, e versek ugyanis úgy vannak átszöve provokatív referenciális elemekkel, hogy azok jelentőségét az önmagában vizsgált nyelvi retorika nem képes felülrni. Annál is inkább, mert a mondatpoétika Vörös líráját sem jellemzi. Költői tekhnéjének széles spektrumán megjelennek ugyan a hiányos mondatok, illetve a különböző transzmutációs alakzatok, a versek – elsősorban Babitstól örökölt – fogalmi-gondolati jellege viszont mindvégig fókuszban marad. Kun Árpád költészete nem állítja központba a szintaxis lehetséges felbontásának kérdését, viszont szópoétikát művelő lírikusnak sem lehet őt nevezni. Verseinek főbb problémái egyrészt a műfajok közti átjárhatóságra irányulnak (lásd az utóbbi két könyv „beszélgető verseit”), másrészt a morális témák szürrealisztikus ábrázolására (erre remek példa a *Mese az átváltozásról*, mely a *Holmi* 2009-es évfolyamának egyik legerősebb költeménye volt), a versekre

⁶⁵ Angyalosi Gergely: *Hol a költészet mostanában?* In: *Holmi*, 2007/6. 802. o.

⁶⁶ Kulcsár-Szabó Zoltán: *A gép poétikája*. In: *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*. Kalligram, Pozsony, 2007. 417-418. o. és 430-442. o.

⁶⁷ Szilasi László: *A csenden belül*. In: *Élet és Irodalom*, 2011/16. 21. o.

jellemző előbeszéd nem a Borbély- vagy Kukorelly-féle csonkolásokra épül, sokkal inkább a Keményre jellemző stilizált prózára. Úgy gondolom, nem szükséges több példát hozni arra, hogy a Margócsy István-féle mondatszintaktikát előtérbe állító lírai attitűd miért nem applikálható a fenti szerzők életműveire. E fogalom segítségével szemléltethető legjobban, hogy a Kemény által nem a „példaszerű posztmodernbe” sorolt poéták versei miért kezdik ki kortárs líraolvasási sémáinkat. Ennek történeti magyarázatát nyújtja Bagi Zsolt Kemény Istvánról szóló esszéjében: „A hatvanas évek generációja itt egy szempontból érdekes: íróvá (vagy általában értelmiségivé) érése már a prózafordulat után, a Lukács-iskola emigrálása után, a szamizdat-korszak hőskora után történt meg, készen kapta az új irodalom eszközeit, de egyben más rálátása is lett arra, mint a korábbi generációknak. Egy nézőpont, egy perspektíva, amelyben sajátos fénytörésben látszik mindaz, ami az új magyar irodalmat meghatározta: prózafordulat, a líra »deretorizálódása«, posztmodern, rendszerváltás, a nemzet-eszme válsága vagy halála, a nagy elbeszélések és a történetfilozófia eltűnése.”⁶⁸ Az értekezésben említett nézőpont megváltozása egyrészt a kortárs líraértéssel kapcsolatos, elsősorban dichotóm fogalmak újraértését sürgeti, másrészt olyan értelmezési szempontok újrafelfedezését, melyek a lírafordulat csapásirányainak útján kialakított kánon szerzőivel kapcsolatban a tagadás minőségében voltak csak jelen. A legszélsőségesebb példát alighanem Kemény István legújabb versei szolgáltatják, melyek interpretációjakor szintén nem lehet elkerülni a közvetlen kontextusra vetett pillantást. E költemények ugyanis – miként számos Petőfi-, Ady- vagy Petri-vers – a napi politika felől is olvashatóvá válnak.

7. A politikai költészet rehabilitálása

Ha a rendszerváltás tájkán használt Kemény-féle posztmodern fogalma az iróniára épült, s az *És nem évszak* időszenbesítő tanulsága szerint az „ironikus kor” elmúlt, akkor a jelenbeli beszélőnek a korszak megváltozásával új megszólalási módot kell keresnie. Az ironikus kor elmúltá egyfajta költői komolyság előtérbe kerülését eredményezi Kemény életművében, s ez vezet el a politikai költészet újragondolásához is. Petri György egy Kisbali Lászlóval folytatott beszélgetésben a következőképp nyilatkozott: „Az érett József Attila közelebb áll Arany és Babits meditatív, szemlélődő politizálásához, mint Petőfi vagy

⁶⁸ Bagi Zsolt: *Vissza az elbeszélésekhez*. In: *Műút*, 2011024. 50. o.

Ady aktivizmusához.”⁶⁹ Ez az egyszerű tipológia tehát a propagandisztikus politikai költészetet az aktuálpolitikát témává emelő, s azt kritikailag elemző verstípustól különbözteti meg. Ez jelen esetben azért fontos, mert Kemény István *Búcsúlevél* című versének – melyet élen közölt az egyébként apolitikusságra törekvő *Holmi* – előképe éppen a *Hazám*. A *Búcsúlevelet* többen is politikai versként olvasták. Grecsó Krisztián a *Népszavában* tette meg ezt,⁷⁰ Bán Zoltán András a *Magyar Narancsban* egy Kocsis Zoltán-interjú kapcsán hozta fel a verset a külföldön alkotó, ám a magyarországi viszonyokat bíráló zenészek védelmében,⁷¹ György Péter pedig az *Élet és Irodalom* hasábjain választja mottójául e szöveg két strófáját a jelenlegi kormányt, illetve a balliberális értelmiséget kritizáló esszéjében.⁷² Ezek a látszólag indokolt értelmezések igazolják, hogy politikai versről lehessen beszélni, a szöveg olvasásakor pedig kiderül, hogy akármilyen vállalt közösség is köti Adyéhoz Kemény költészetét, az itt művelt politikai költészet nem imperatív jellegű. A *Búcsúlevél* tulajdonképpen az Ady-esszé nyitányából ismerős kivándorlás megfogalmazása költemény formájában. A beszélő rögtön az első versszakban visszajára fordítja József Attilának a magyarság kulturális emlékezetébe mélyen beágyazott, identifikációs erővel rendelkező sorait:

„Édes hazám, szerettelek,
 úgy tettél te is, mint aki szeret:
 a tankönyveid és a költőid is
 azt mondták, hű fiad legyek.”

Az „édes Hazám, fogadj szivedbe, / hadd legyek hűséges fiad!” sorspár metrikai megidézése részben történik csak meg: a *Hazám* négyes-, négyfeles jambusai a Kemény-versszak első és utolsó sorában, a József Attila-vers lexikai citálásakor négyes jambusok formájában megmaradnak, míg a pretextusra közvetlenül nem utaló köztes sorok egyike ötös jambusra duzzad, az azt követő sor pedig rontott metrumával és tizenegyre emelt szótagszámával végképp eltávolodik a *Hazámtól*. A formai döccenőnél a versszak szemantikai szinten radikálisabb megoldást mutat. Míg József Attila lírai énje a Haza

⁶⁹ Petri György: *A lumpen család – Petri Györggyel Kisbali László beszélget József Attila Hazám című verséről*. In: Beszélő, 1999/4. 106. o.

⁷⁰ Grecsó Krisztián: *Én vagyok a te hazád*. In: Népszava online. <http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=403433>. A letöltés ideje: 2011. június 12.

⁷¹ Bán Zoltán András: *Az undor óráiban. Kocsis Zoltán interjúja a Süddeutsche Zeitungban*. In: Magyar Narancs, 2011/8. 59. o.

⁷² György Péter: *Apátia és operett. A többes szám első személy*. In: Élet és Irodalom, 2011/13. 6. o.

szívébe való betagozódásért áhítozik, addig Kemény beszélője a haza iránti szeretet végét jelenti be. Ezt tovább erősíti a költemény keretes szerkezete. Az utolsó szakaszban a beszélő működésbe hozza az olvasó által korábban hiányolt, s a zárlatra szinte már elfelejtett „fogadj szivedbe” szókapcsolatot. A *Búcsúlevél*ben viszont a Haza szíve helyett a beszélő én szívéről van szó: „használni akarom a szívemet”. A haza szeretetének végleges elvesztése tehát a saját szív autonómiáját eredményezi. Az egyes szám első személyű, ám a dialógust végig fenntartó megszólaló kiélezett beszédmodot működtet a költeményben. A vers homogén lejtését a metrika, illetve az élőbeszéd folyásának elegyítése mellett modalitás szempontjából a kijelentések szakadatlan sora adja. E kijelentések számvető jellege a beszélő és a megszólított felé is mutat, így mutatja be az én és a haza közti kiüresedett kapcsolatot. A nyugodt, deklaratív hangvétel talán a legfőbb hatáselem. A lírai megszólaló nem kér számon, nem vádol, hazáját és önmagát látszólag ugyanolyan józansággal szemléli, szeretet utáni állapotban:

„Hú is voltam, fel is nőttem,
cinikus ember se lett belőlem,
csak depressziós, nehéz és elárult”

„Gonosz lettél, vak és régi,
egy elbutult idegen néni,
aki gyűlöletbe burkolózva még
ezer évig akar élni.”

A költemény aktuálpolitikai olvasata elsősorban a 2010-től hatalmon lévő kormánypárt intézkedései és politikai előfeltevései ellen fellépő liberális ellenzék körében foganhat meg közvetlen módon, ám ez – meglátásom szerint – a vers túlolvasása volna. Az állítás egy egyszerű filológiai ténnyel alátámasztható. Az Ady-esszé 2006-os keltezése jól mutatja, hogy Kemény István gondolkodásában a szeretet elmúlása, illetve a kivonulás motívuma nem hat az újdonság erejével. Inkább arról lehet szó, amit maga a költő fogalmaz meg Bartis Attilával írt beszélgető könyvében az ominózus esszé kapcsán: „belevettem sok minden olyasmit, ami az elmúlt tizenhat év során zavart, bántott, nyomta a lelkemet. (December 5-e is nagyon friss volt akkor.)”⁷³ A 2004. december 5-én lezajlott üggyöntő

⁷³ Bartis – Kemény, *i. m.* 38. o.

népszavazás a nem Magyarországon élő, de magukat magyar nemzetiségűnek valló nem magyar állampolgárok kedvezményes honosításáról az alacsony részvétel miatt eredménytelen volt. Ezt Kemény a magyarság hanyatlásának egyik legfontosabb történelmi eseményeként értékeli: „Így lett december 5-e a magyarság szétesésének egyik állomása. Trianon óta talán a legmegfoghatóbb.”⁷⁴ Ennyiben tehát semmiképpen sem független a *Búcsúlevél* a politikától. Társadalmi-politikai apropója azonosítható, mint a rendszerváltás utáni Magyarország állapotának egyik – Kemény szerint – reprezentatív mozzanata, aktuálpolitikai olvasata viszont a szöveg közlési időpontjának ismeretében válhat indokolttá. Ez önmagában elég lehet, Nagy Gáspárnak például nem egy politikai költeménye van, ami datálását tekintve aktuálpolitikai többletjelentéssel telítődik fel. Kemény e versét jómagam az ötödik és a hatodik strófa miatt tartom politikai (és nem aktuálpolitikai) szövegnek, ezek a versszakok ugyanis a politikai szféra szűkítése helyett egy, a nemzet fogalmával szorosan összefüggő tágabb értelmezési dimenziót kínálnak.

„Gonosz lettél, vak és régi,
egy elbutult idegen néni,
aki gyűlöletbe burkolózva még
ezer évig akar élni.

Nem kértél, hogy mosdassalak,
annyit se morogtál, hogy hagyjalak”

Édes hazám, Magyarország nőként való megjelenítése – mint tudható – egyrészt a magyar lexikából (anyaföld, szülőföld) ered, másrészt a keresztény Szűz Mária-kultusból (Szűz Máriát, mint a haza védőszentjét *Patrona Hungariae* mivoltában szokás ábrázolni). A vers ez utóbbi értelmezése egyrészt stilisztikailag látszik megalapozottnak, hiszen a „néni” rímhelyzetben történő megjelenése megemeli a kifejezés jelentőségét. A *Patrona Hungariae* alakjára másrészt kultúrtörténetileg mutat rá a vers. A „még / ezer évig akar élni” arra a történelmi momentumra utal, mikor Szent István a korona felajánlása által Szűz Máriát Magyarország védőszentjévé (*Patrona Hungariae*) tette. A verssorban olvasható „még” egyrészt azt jelentheti, hogy az allegorikus lírai alak mennyi időt szándékozik leélni az elmúlásig, másrészt az „újabb” szinonimájaként is szerepelhet, ami pedig Szent István

⁷⁴ Uo. 33. o.

korára utal vissza.⁷⁵ Ebben az értelemben az önmagától elidegenedett történelmi Magyarország hanyatlástörténete párhuzamosan az államalapítás kontextusába is beleíródik, így tágul ki a politikai vers értelmezési tartománya. A *Búcsúlevél* aktuálpolitikai olvasata az ellenzéki értekező szövegeken túl költemény formájában is megtörtént. Térey János *Magyar közönye* vállaltan „Kemény István Búcsúlevelére” íródott, ám attól eltérően konkrét aktuálpolitikai kérdéseket is magába olvaszt. A lírai én saját népét szólítja meg („Fölpaprikázva, s megvezetve, népem, / Nyakadban ízlésed szerinti úrral”), s a magyar költészettörténet önostorozó narratíváját mozgósítva emeli témává a 2011-es alkotmányozást („Kőbe vésett alkotmány a jutalmad”) vagy a közigazgatás újrastrukturálásának részeként tervezett vármegyerendszer bevezetését („Az életre trombitált múzeumból / Üzennek tekintetes vármegyéid!”). Ennyiből is látszik, hogy a *Magyar közöny* aktuálpolitikai értelmezése jóval megalapozottabb, mint a számára ihletőként szolgáló *Búcsúlevelé*.

Kemény István 2011-ben egy másik versközlésében is megmutatta, hogy a jelen politikai-társadalmi kontextusa akár a politikai költészet művelésére is alkalmassá válhat. A *Nyakkendő* című vers 1989-re mutat vissza, a benne szereplő központi alakban könnyen fel lehet ismerni Orbán Viktort. A szöveg a következőképpen indul:

„Az érthetetlennek tűnő okokból elpusztult
Magyarország egyik legutolsó
miniszterelnökéről beszél, hogy
fiatal szabadságharcos korában”

A továbbiakban a rendszerváltás „korszakos jelentőségű pillanatában” szakállasan, türelmetlenül feszengve látjuk a versbeli figurát, aki szabadságharcos csapatában „tüzes, vidéki és egyenlő fiúk közt is első” volt. Az alak Orbán Viktort idézi, ennek egyértelműsítése végett Bogdan Góralczyk *Magyar törésvonalak* című könyvéből idézek. A részlet arra próbál rávilágítani, hogy a tágan értett magyar közéletbe milyen erővel robbant be Orbán Viktor Nagy Imre temetésén elhangzott szónoklatával: „végül ezt sugallja: »ruszlik haza!« Úrrá lesz a félelmen. Hangosan beszél arról, amit mindenki tudott, de – a félelemtől bénultan vagy az úgynevezett józan észről vezérelve – senki ki nem mondott. Orbán egyetlen csapással ledönti ezeket a korlátokat. Ezt nem lehet

⁷⁵ S természetesen arra is utalhat, hogy gyűlöletbe burkolózva nem *érdemes* ezer évig élni.

elfeledni. És a magyarok nem is felejtették el ennek a borotvátalan, nyakkendő nélküli, borzas fiatalembernek.”⁷⁶ Az Assmann-féle kommunikatív emlékezet példája olvasható itt, ahogyan a rendszerváltást felnőttként megérő nemzedék elraktározza magában, s később előhívja, majd az oral history révén továbbadja egy referenciaszemély korábbi képét. Kemény versének alakja még szakállas ugyan, de már szimbolikus jelentőségű nyakkendőt visel. Ráadásul ez a nyakkendő szolgál arra, hogy a figura ne csak öltözet tekintetében simuljon bele az elődei által megteremtett hagyományba, s veszítsen forradalmi erejéből. Az érettebb politikusok egyike tulajdonképpen rituális beavatási műveletet hajt végre:

„az idősebb testvérekre oly jellemző, már-már
önzetlennek látszó, kis híján kedves mozdulattal
megigazította a nyakkendőcsomót az akkor
éppen újjászülető, majd érthetetlennek tűnő
okokból később mégis elpusztult Magyarország
majdani egyik legutolsó miniszterelnökén”

A vers a jelenet leírása után szentenciózus beszédmódba vált, a történet hihetőségéről, legenda jellegéről értekezik, illetve arról, hogy a benne résztvevőknek jelentett-e valamit a nyakkendőcsomó megigazítása, emlékeznek-e rá egyáltalán. Ez a már említett, Kemény István műveire jellemző kételkedést hozza működésbe, elbizonytalanítva az esemény, s ezáltal a megszólalás jelentőségét. A zárlat felé közeledve viszont visszatér a költemény a politikumhoz, s a jelenet szereplőinek felelősségét emeli ki, őket állítja pellengérre a hazájukat visszafordíthatatlan pusztulásba sodró gyűlölet kialakulásáért. Így varrja el a vers a látszólag hanyagul odavetett „elpusztult Magyarország” motívumát:

„nem kizárt,
hogy épp ez az eset volt a szabályt
erősítő kivétel, és mind a nyakkendő-
igazítók, mind a megigazított nyakkendőjűek
őszintén és szívből tényleg
elfelejtették a dolgot, mert ennél is jobb
okot találtak az egymás iránti

⁷⁶ Góralczyk, Bogdan: *Magyar törésvonalak*. Helikon, Budapest, 2002. 209. o.

későbbi engesztelhetetlen, fékevesztett,
egész hazájukat szétrohasztó gyűlöletre”

A vers legvége a felelősség kérdését gondolja tovább, amennyiben az ország pusztulásának okait a beszélő egyszerűen, egy szimbolikus cselekedetből kiindulva véli elbeszélhetőnek. A költemény elején a hanyatlás miértjeinek számbavétele még nem látszik megoldhatónak, a zárlat viszont részben felülírja ezt a vélekedést, hiszen a megszólaló fenntartja a lehetőséget a pusztulás okainak megtalálására:

„És mondják még azt is természetesen,
hogymind ez azért nem ilyen egyszerű -
de hát ezt meg mindenki rávágja azonnal
mindig és mindenre, felelőtlenül.”

Kemény versében a nemzethalál képe jóval árnyaltabb annál, mint ami Ady poémáiban olvasható. A leíró jelleg a felelősségvállalást csak közvetetten kollektivizálja, s így visszavonja a nép ostromozásának lehetőségét is. A felelősség a magyarázattal, az okok keresésével kapcsolatos, nem a pusztulást közvetlen cselekedetek által előidéző közösség szférájában.

A Petri-féle tipológiát használva Kemény István politikai költészete is inkább a szemléző hagyománnyal rokonítható. Ez szorosan összefügg a líra alapvetően kétkedő jellegével. Ahogyan Kemény István már idézett, Kun Árpádról (is) szóló szövegében olvasható a lehetséges új irodalom kapcsán: „Didaktikus lesz, de talán nem arrogáns.”⁷⁷ Ha Kemény Istvánnak az „ironikus kor” alatt született mondatát összevetjük jelenbeli politikai lírájával, akkor állítható: saját maga szempontjából bevált a jóslata.

⁷⁷ Kemény, *i. m.* 44-45. o.

II. "Tudom, hogy tévedek" – Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége

Kemény István versei kapcsán a kritika előszeretettel emlegeti az élőbeszédszerűséget, korántsem ok nélkül. Előjáróban viszont tisztázni kell, hogy e líra vonzódása a beszélt nyelvhez feszültségben áll az utóbbi évek szakirodalmában „nyelvkritikainak” nevezett költészeti vonulattal. Az élőbeszéd regiszterének versbe emelése itt nem a nyelvi megelőzöttség tapasztalatának igazolására szolgál, a mindennapi és a költői nyelvhasználat nem azért íródik össze, hogy a teória által előszeretettel kiemelt különbségeik elmosódjanak, s így a nyelv uralhatatlanságának tudatában a versben megszólaló én pozíciója bizonytalanná váljék: „A ‘80-as-‘90-es évek magyarországi költészetének egyik szembetűnő fejleménye leírható a líra »kódját« provokáló textuális stratégiák alakításában beálló olyan változásként, melynek során a depoetizáltnak, »alulstilizáltnak«, a hétköznapi vagy a beszélt nyelvhez közelítőnek mondott lírai beszédformák magának a nyelvi (illetve egyfajta kommunikatív) kompetenciának a relativizálásában rejlő poétikai lehetőségekre világítottak rá. E fejlemény láthatóvá tette, hogy a (nyelvi) véletlenszerűség vagy esetlegesség költészetteremtő ereje (melynek egyfajta kanonizálása Tandori Dezső vagy Petri György költészetéhez köthető) nemcsak a stilisztikai vagy retorikai »markerekben« vagy a nyelvi referencialitás kódjaiban képes eloldódni a költői nyelv exkluzivitásának későmodern dogmájától, hanem a lírai szubjektivitás történeti formációit sem hagyja érintetlenül. A beszélő nyelvi kompetenciájának elbizonytalanítása a szubjektivitás nyelvi feltételezettségének különösen szembeötlő tapasztalatához juttatta az irodalomkritikát”.⁷⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán felfogásában a mindennapi nyelvhasználattal rokonságot mutató versbeszéd a költői eszközkészlet hagyományos elemeit teszi kritika tárgyává, a beszélt nyelv és a „depoetizáltság” fogalmi tulajdonképpen egymást feltételezik. Kemény István verseinek a hétköznapi nyelvhez való vonzódását hiba lenne ebben az összefüggésben értelmezni. A hétköznapi nyelv nem a Parti Nagy Lajostól ismert regiszterkeverés szöveg-, illetve szocio-poétikai elemeként van jelen Keménynél, ahogyan a versek nyelvezetére, stilizáltságára jellemző hibák sem arra szolgálnak, hogy Kukorelly Endréhez, vagy Tandori Dezső *Koppar Köldüséhez* hasonlóan a mindennapi nyelvhasználat törmelékességére, tökéletlenségére rávilágítván elmosás a határt versbeszéd és köznapi nyelvhasználat között. A költői eszközkészlet elemeinek kritikája megtörténik ugyan a költeményekben,

⁷⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán: *A gép poétikája*. In: *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*. Kalligram, Pozsony, 2007. 418-419. o.

ám ennek reflexiója a Petri-féle „elidegenítéstől”, illetve a Tandori vagy Kukorelly szövegeire jellemző fragmentáltságtól távol áll. A hagyományos poétikai elemek (a rím és a metrika) használata a lehető legkevesebb esetben nevezhető letisztultnak, ám versszervező erejüket így is megtartják. A versbeszélő kritikai reflexiója viszont a versolvasás fent említett beidegződései helyett a megszólaló és a befogadó közti kommunikáció folyamatára irányul, ennek következtében a versekben megjelenő beszélt nyelvi formákat ideologikus szinten érdemes vizsgálni.

1. Eltérések és ideológiák

Az irodalmi nyelvhasználat és a beszélt nyelv közötti kapcsolat visszatérő témája az irodalom elméletének. A következőkben nem célom szisztematikusan összefoglalni e két tényező viszonyának értelmezéseit, mert meggyőződésem, hogy a történeti teóriák számbavétele a dolgozat szempontjából irreleváns lenne. Ez alkalommal jobban érdekel a módszertan. Alkalmasak-e a különböző eltéréselméletek egy költői életmű nyelvhasználati sajátosságainak leírására? Egyáltalán szolgálnak-e valamilyen tanulsággal, vagy olyannyira megmaradnak az „irodalmi szöveg” létmódjának általános leírásánál, hogy konkrét versértelmezés közben nem is használhatóak? Ha az utóbbi eset áll fenn, nem célszerűbb-e számba venni a nyelvi heterogenitást hirdető teóriákat? S ezen elméletek előfeltevései korrelálnak-e a Kemény-lírával?

Az irodalmi nyelv és a köznapi nyelvhasználat határozott elkülönítését szorgalmazta az orosz formalizmus, legalábbis ezt sugallja az a szállóige, mely az irányzat kapcsán mintegy köznyelvi eleme lett az irodalomelméletnek: „a költészet szervezett támadás a nyelvvel szemben.”⁷⁹ A formalizmus egyik kiindulópontja valóban ez volt. Az irodalmi nyelv eltávolodása a mindennapi nyelvtől (osztranyenyije) a futuristák által áhított értelmén túli nyelvet (zaum) célozza meg. Ebből következően felértékelődött a hangzósság, a szintaxis, illetve a ritmus szerepe, s az értelemtulajdonítás terepévé a műforma vizsgálata vált. Látni kell viszont, hogy a formalizmus leírása korántsem ilyen egyszerű. A legtanulságosabb példa Boris Eichenbaumé. *Az irodalmi elemzés* című

⁷⁹ A mondat tudomásom szerint Reuven Tsur (Steiner Róbert) tollából származik, pontosan 1998-as ritmuselméleti könyvéből, melyben a versritmust uraló metrikát az emberi percepció általi meghatározottságban írja le részben pszichológiai, részben befogadáselméleti nézőpontból. Az idézet: „According to the Russian Formalist doctrine, poetry is organized violence against language.” Lásd: Tsur, Reuven: *Poetic Rhythm—Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Peter Lang, Bern, 1998. 223. o.

könyvének nyitótanulmánya az orosz formalizmus reprezentatív szövege, elméleti kézikönyvek antológiadarabja lett. E tanulmány az értelmezési iskola rövid történetével, az irodalommal kapcsolatos előfeltevéseinek cizellálódásával foglalkozik. *A formális módszer elmélete* zárlatában a következő olvasható: „A költői és a gyakorlati nyelv kezdeti sommás szembeállításától eljutottunk a gyakorlati nyelv fogalmának különböző funkciók szerinti differenciálásához (J. Jakubinszkij), a költői és az emocionális nyelv módszereinek elkülönítéséhez (R. Jakobson). Ezzel a fejlődéssel kapcsolatosan kezdtünk érdeklődni éppen a szónoki nyelv tanulmányozása iránt, amely a gyakorlati szférából a legközelebb eső, de funkcióit illetően eltérő. Ezért vetettük fel, hogy a poétika mellett a retorika újjászületésére is szükség van”.⁸⁰ A szónoki nyelvről, a retorikáról később olyan, a posztmodernhez kötött elméletíróknak is volt érdemi mondandója, akik egyébként elvetették a formális módszert, ha jól látom, elsősorban Jakobson előtti állapota (azaz a forma és a tartalom izolálása, a poétikai funkció belátásának hiánya) miatt. Ezen a ponton érdemes felvenni a posztstrukturalista teoretikusok irodalmi nyelvről alkotott gondolatainak fonalát. Míg Jakobsonnál még explicite kiolvasható az irodalmi nyelvnek a hétköznapi nyelvtől való eltérése (hiszen ez utóbbi a kommunikatív funkció égisze alá tartozik, míg előbbi a poétikai funkció által determinált), addig a posztmodern teoretikusoknál a nyelvi homogenitás eszménye látszik érvényesülni. Ha a nyelv határozza meg a beszédet, az irodalmat (a gondolkodást), akkor a különböző beszédmodok elkülönítése nem tartható. Ez mintegy konszenzuális tapasztalata lett a recepcióesztétikának, a hermeneutikának, illetve a dekonstrukciónak. Visszásnak tűnik viszont ezen – a kortárs irodalom-, illetve szövegfogalmat döntően meghatározó – áramlatok kulcsszerzőinél (vagy kritikai megítélésük során) olyan szöveghelyekkel, előfeltevésekkel találkozni, melyek az eltéréselméletet idézik. Gadamer egy 1982-es előadásában az arisztotelészi metabole (nála: átcsapás) jelenségének vizsgálatakor jelzi, hogy a megértés váratlan pillanata nem ugyanúgy megy végbe a hétköznapi beszédben, mint az irodalmi nyelv által meghatározott műalkotás olvasásakor. Ez utóbbi esetben

⁸⁰ Eichenbaum, Boris: *A formális módszer elmélete*. In: *Az irodalmi elemzés*. Gondolat, Budapest, 1974. 40. o. Természetesen nem szabad túlmisztifikálni az idézetben olvasottakat, korántsem arról van szó, hogy a formalizmus tudatosan engedte volna beszüremkedni a hétköznapiokban használt nyelvet saját elemzési szempontjai közé. Mindazonáltal az irányzat – elsősorban a politika miatt bekövetkezett – megszűnése e téren is hagyott űrt maga mögött. A tudományos kontrafaktualitás kevés esetben szerencsés, ezúttal mégsem tudok ellenállni a kísértésnek. Mintha túl gyorsan jutott volna el az orosz formalizmus az irodalmi- és a beszélt nyelv kizárólagos megkülönböztetésétől a szónoki nyelv vizsgálatáig. Nem elképzelhetetlen, hogy ez utóbbi regiszter hosszabb tanulmányozása akár saját intencióinak felülírására is készíthette volna az iskola képviselőit. Persze könnyű – s ezért veszélyes is – történeti távlatból okoskodni, legfőképp annak tudatában, hogy – ha igaznak tekintjük Eichenbaum sommázatát – éppen a retorika Nietzsche-féle fordulata lett a huszadik század második fele irodalomelméletének egyik nagy belátása.

ugyanis a jelentéstulajdonítást nagy mértékben befolyásolja a szöveg nyelvi megalkotottsága: „amikor a mindennapi életben meghallgatunk egy puszta közlést: hallgatjuk, míg egyszer csak megértjük (...) Az irodalom esetében azonban biztosan nem így van. Itt a beszéd értelmének egésze mellett a nyelvi megjelenés egésze is fontos.”⁸¹ Paul de Man *Blindness and Insight* című híres könyvének első tanulmányában ennél is nyilvánvalóbb az eltéréselemélet jelenléte, ez más értelmezőknek is feltűnt:⁸² „a nyelvre vonatkozó azon kijelentést, mely szerint a jel és a jelentés sohasem eshet egybe, magától értetődőnek tekintjük az irodalmi nyelv esetében. Az irodalom, a hétköznapi nyelvvel ellentétben, ennek tudomásulvételével kezdődik; ez az egyetlen olyan nyelvi forma, mely mentes a közvetlen kifejezés téveszméjétől.”⁸³ A „reader-response criticism” egyik vezéralakjának tartott Stanley Fish 1982-es könyve kapcsán Bezeczký Gábort érdemes idézni, aki egyfajta fordított – valójában klasszikus – eltéréseleméletet vél felfedezni az amerikai teoretikus irodalomfelfogásában. Eszerint nem az irodalmi szöveg nyelvhasználata tartalmaz deviációkat az élőbeszédhez képest, hanem a benne rejlő energiák hatásfoka által éppen az előbbi mutatkozik mérvadónak: „a nyelv szerinte [Fish szerint, FR.] mindig rendelkezik valamilyen közelebből meg nem határozott, de rendkívül fontosnak beállított erőforrásokkal, melyek irodalom és nem-irodalom viszonyában döntő szerepet játszanak (...) az irodalom a norma, melyhez képest a normális nyelv számít eltérésnek.”⁸⁴ E három idézet nem csupán a formalizmus védelmében áll itt (habár e dolgozat verselemzéseiből kiderül, hogy a költői tekhné megnyilvánulásai számomra nem megkerülhetők, sőt, sok esetben értelmezési fogódzónak használok őket), nem is a posztmodern nyelvfelfogás szimbolikus szerzőinek pellengérré állításáról van szó, sokkal inkább a nyelvi homogenitás módszertani elégtelenségének belátásáról. Mit kezdjen az értelmező a Kemény-versek élőbeszédszerű elemeivel, ha azokat a kurrens elméletek sem képesek a műalkotás szerves részeinek tekinteni? Jó ötletnek tűnik Bahtyinhoz fordulnia, ám nem a társasnyelvészet szempontjából. E vonulat hasznos tanulságokkal szolgál az

⁸¹ Gadamer, Hans-Georg: *Hallani – látni – olvasni*. In: Nagyvilág, 2001/1. 133. o.

⁸² Lásd: Takáts József: *Társasnyelvészet és irodalomtörténet-írás*. In: *Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*. Kijárat, Budapest, 2007. 69-70. o.

⁸³ A fordítást Beck András készítette, idézi: Takáts, i. m. 69. o. Az eredeti szövegben: „For the statement about language, that sign and meaning can never coincide, is what is precisely taken for granted in the kind of language we call literary. Literature, unlike everyday language, begins on the far side this knowledge; it is the only form of language free from the fallacy of unmediated expression.” Lásd: De Man, Paul: *Criticism and Crisis*. In: *Blindness and Insight*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983. 17. o.

⁸⁴ A sorokból nem nehéz kihallani az ironikus indíttatást. Idézett írásában Bezeczký Gábor az eltéréselemélet jelenléténél is radikálisabb preferenciáit emeli ki Stanley Fish szövegének. A szerző szerint többek között e preferenciák miatt tűnik elhibázottnak Fish Jakobson-kritikája. Az idézetet lásd: Bezeczký Gábor: *Fish kontra Jakobson*. In: *Literatura*, 1996/3. 369-370. o.

irodalmi – és elsősorban prózai – szövegek tanulmányozásához, ahogy az irodalomtörténet írásához is, ugyanakkor a költeményekre történő applikálása csak akkor lehetséges, ha azok beszélője reflektál saját közösségére, s azokra az ideológiákra (így a nyelvhasználatra is), melyek e közösség gondolkozását befolyásolják. Ez lenne a bahtyini „szociológiai poétika”, mely az irodalmi szövegek vizsgálatát ugyanúgy képzei el, mint a köznap nyelvhasználatét, a közösségi meghatározottság perspektívájában: „nemcsak az intonáció, hanem a beszéd egész formális struktúrája is jelentős mértékben attól függ, hogy miképpen viszonyul az adott megnyilatkozás ama szociális közeg értéktételezéseinek feltételezett azonosságához, amelyhez a beszélő szólni akar.”⁸⁵ Valószínűtlen, hogy Kemény István verseiben azért fordulnak elő nagy százalékban a hétköznapi nyelv elemei, mert segítségükkel a társadalmi előfeltevések, ítéletek dimenziójában könnyebben egymásra találna szerző és közönsége. Ehhez e lírai korpusz túl sok felfejtendő utalást rejt, a versek didaktikája nem válik tolakodóvá. Ugyanez vonatkozik arra az esetre, ha a köznyelvnek a költeményekben megjelenő sajátosságait éppen a megértést akadályozó tényezőként határozzuk meg. Ehhez a költői életmű nem elég radikális. A mindennapi nyelv beszüremkedése mellett a nyugatos hagyománytól örökölt versszerűség mindvégig megmarad. Bahtyin „szociológiai poétikája” viszont közvetetten alkalmazhatónak tűnik Kemény István költészetére, a szerzőnek az irodalmi, illetve a mindennapi nyelvről alkotott gondolatai egy ponton elemzési preferenciákká tehetők. *A szó a költészetben és a prózában* néhány oldalas bírálatát adja a kortárs nyelvelméleteknek, melyek – Bahtyin szerint – nem számolnak saját történeti-ideológiai meghatározottságukkal, s ennek következtében a nyelvi homogenitást a monologikusságból, a beszélő individuumból, illetve a rendszerszemléletből eredeteztették, figyelmen kívül hagyva az e nyelvszemléletet kialakító eszmei tényezőket.⁸⁶ Bahtyin célja, hogy revideálja ezeket az elméleteket, ennek megfelelően nem leíró nyelvészetet hoz létre, hanem olyan használatorientált, dinamikus koncepciót, mely számol a nyelv kulturális determinációjával: „A nyelvet mi nem absztrakt grammatikai kategóriák rendszerének vesszük, hanem *ideológiai tartalmakkal telített* nyelvnek, világszemléletnek, sőt, konkrét véleménynek – a mi felfogásunk szerint vett nyelv tehát az ideológiai élet összes szférájában a kölcsönös megértés *maximumát* teszi

⁸⁵ Bahtyin intonáció alatt a költői nyelvhasználatot érti, ez tanulmányának egyik kulcsfogalma. Lásd: Bahtyin, Mihail: *A szó az életben és a költészetben. A szociológiai poétika alapkérdései*. In: *A szó az életben és a költészetben*. Európa, Budapest, 1985. 25. o.

⁸⁶ Az eszmeifuttatást nem kísérem el a költői nyelv monologikusságának meghatározásáig és – a magyarországi Bahtyin-recepciótól eltérően – nem is a szó dialogikusságának tapasztalatára helyezem a hangsúlyt. Ennek megfelelően líra és próza elkülönítésének történeti vonatkozásait ugyanúgy figyelmen kívül hagyom, mint a műalkotás megnyilatkozás jellegéről írtakat.

lehetővé.”⁸⁷ (kiem. az eredetiben). Ez a leírás meglehetősen hasonlít *A szó az életben és a költészetben* szociológiai poétikájának megfogalmazásához. Egy fontos különbség viszont érzékelhető: Bahtyin általános nyelvelmélete e ponton csak érintőlegesen vonja be vizsgálódási körébe az ideológiákat meghatározó csoportokat, s ezzel megteremti annak lehetőségét, hogy az elmélet Kemény István költői szövegeinek szoros értelmezésére legyen használható. Ebből következően e versnyelv ideologikusságának tárgyalása sem jelenti azt, hogy az értelmezőnek szociológussá kell válnia. Ehhez viszont arra is szükség van, hogy a teoretikus gondolatmenet eljusson a nyelvi heterogenitás tételéig. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a következő idézet Bahtyin ideológia-fogalmának társadalmi feltételezettségére is rámutat. Ebben az értelemben a teória csupán az elemzés kiindulópontjaként szolgál, mely arra hivatott, hogy megjelje az organikus kapcsolatot Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége, s e poétikai jellegzetesség ideologikussága között: „A nyelv, történetének akármelyik pillanatában nézzük, nemcsak a szó szorosabb értelmében vett nyelvi dialektusokra (formálisan főleg hangtani nyelvi jegyek alapján elkülönülő nyelvekre) tagolódik, hanem – és számunka itt ez a lényeges – különböző társadalmi-ideológiai nyelvekre is (...) Az irodalmi nyelv, ha ebből a szempontból nézzük, csupán e sokrétű nyelvek egyike, másfelől pedig ő maga éppúgy különböző – műfaji, irányzatok szerinti stb. – nyelvekre tagolódik.”⁸⁸ Ennek megfelelően e dolgozat azon hipotézise is felismerhető, mely szerint a Kemény-versek nyelvhasználatának ideológiai vonatkozása nem szociológiai, hanem világszemléleti sajátosságokból ered. Roland Barthes volt az az elméletíró, aki a beszélt- és az irodalmi nyelv kapcsolatát azon ideológiával hozta összefüggésbe, mely Kemény István líráját egyértelműen jellemzi. Az *írás nulla foka* a modernség problémakörébe állítja a költői-, illetve a beszélt nyelv viszonyát. A modern líra jellemzésekor (a klasszikus stílussal szemben) a szerző a tárgyiasságot emeli ki. Ez alatt a „Természet” töredezett ábrázolását érti, mely az egészleges világ szétbomlásának modern tapasztalatából ered. A tárgyak egymástól izolálva, „szótárgyakként” állnak az olvasó előtt, ennél fogva az ember kizáródik a diskurzus köréből: „a modern költészet tárgyas költészet. A Természet egymástól elszakított magányos és szörnyű tárgyak halmazaként jelenik meg benne (...) ezek a költői szavak kizárják az embereket: a modernizmusban nincs költői humanizmus.”⁸⁹ Barthes terminológiája szerint a modern líra költői írásmódnak sem nevezhető, hiszen anti-

⁸⁷ Bahtyin, Mihail: *A szó a költészetben és a prózában*. In: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1976. 184. o.

⁸⁸ *Uo.* 184-185. o.

⁸⁹ Barthes, Roland: *Az írás nulla foka*. In: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996. 30. o.

humanizmusa révén morális telítettségét is elvesztette. Ez szükséges volt ahhoz – állítja a szerző – hogy a modern vers szuverén műalkotássá válhasson: „Ebben az összefüggésben nemigen beszélhetünk költői írásmódról, mert olyan nyelvezetről van szó, amelynek erőszakos autonómiatörekvése minden erkölcsi tartalmat kiküszöböl.”⁹⁰ A gondolatmenet modernsége vonatkozó részeivel részletesen nem foglalkozom, ahogyan e meglehetősen leegyszerűsített modernségkoncepció támadási felületeivel sem. A humanizmus elvesztése, illetve ennek továbbírása érdekel, mely az írás és a beszéd érintkezéseit vizsgáló fejezetben található. Barthes az irodalmi nyelv és a köznyelv viszonyát társadalmi összefüggésbe helyezi (a társadalom fogalmát a lehető legtágabb, ideológiák által meghatározott értelmében használja a szerző). Tézise szerint az a fajta irodalmi nyelvhasználat, mely magába fogadja a különböző társadalmi beszédtypusokat, szükségképpen leíró lesz, hiszen működésének célja, hogy „az információ világos aktusa” legyen. Barthes úgy látja, hogy a modern írásmód keretei között nem létezik jobb választás az alkotó számára, minthogy e leíró jelleget – annak minden korlátjával együtt – elfogadja: „meg kell hagyni, hogy a *leírás* valamennyi eszköze közül (mert az Irodalom egészen mostanáig elsősorban leíró akart lenni) a valóságos nyelvhez való közeledés a legemberibb irodalmi aktus.”⁹¹ (kiem. az eredetiben). Ez a megállapítás némileg felülírja a modern költészet anti-humanizmusát, belátása viszont jelen dolgozat nézőpontjából elengedhetetlen. Barthes szerint tehát előfordulhat olyan lírai beszédmód, mely a társadalmi nyelvhasználatok irodalom terébe történő beeresztése révén társadalmi aktusnak számít. A megnyilatkozás, a performatívum szintjén értett humanizmus lehetősége a költői megszólalás számára adott. Megítélésem szerint a Kemény-oeuvre humanizmusa – melyről a későbbiekben bővebben is szólok – részben abból adódik, hogy e versek folyamatosan reflektálnak saját poétikai eljárásaik tökéletlenségére. Ezen eljárások egyike az élőbeszéd rontott elemeinek szövegbe építése. A Kemény-versek e nyelvhasználati sajátossága azzal az elgondolással rokon, mely szerint a nyelvválasztás felelősségvállalást is jelent. Ha a Sartre-féle „elkötelezettség” (mint a *Mi az irodalom?* című esszé *Kinek írunk?* fejezetéből kiderül)⁹² valóban egyfajta alkotói erkölcsöt feltételez, akkor Kemény István költeményeinek rontásai a humanizmus ethoszára mutatnak.⁹³

⁹⁰ *Uo.*

⁹¹ *Uo.* 45. o.

⁹² Vö. Sartre, Jean-Paul: *Mi az irodalom?* In: *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969. 78-160. o.

⁹³ Mint ismeretes, *Az írás nulla fokát* alapjaiban meghatározzák Sartre ideológiáról alkotott gondolatai.

Ebben az értelemben az eltéréselméletek deviációra alapozó szemlélete lényegtelennek válik, hiszen Kemény verseiben a köznyelvre irányuló figyelem nem az irodalmi nyelv autonómiájára hivatott rákérdezni. Az előbeszéd versalkotó elem, mely a heterogén nyelv egyik legerősebb regisztereként része a költemények anyagának. Megjelenésének módja a humanizmus magasabb, ideologikus struktúrájának tekintetében válik fontossá. Ahhoz, hogy Kemény István verseinek előbeszédszerűségét számba vegyük, az elkülönített irodalmi nyelv fogalmára módszertanilag van szükség. A nyelvi heterogenitás különböző irányzatai a kontextuselméletek, illetve a kultúraelméletek szempontjából tűnnek fontosnak. Alkalmazásuk szépprózai alkotás esetében nyilvánvalóan kevesebb metodikai problémával jár, mintha lírai szövegről van szó. Mindazonáltal nyelvszemléletük alapvető tanulsággal szolgál, ha az értekező olyan költeményeket tanulmányoz, melyekben nagy fontossága van a hibás köznyelvi elemek jelenlétének. E nyelvfelfogás jelen esetben a humanizmus ideológiájára, szellemiségére mutat rá.

2. A hiba poétikája

A módszertani problémák körülírása után érdemes megvizsgálni, hogy Kemény István verseibe miként épülnek be a köznyelv sajátosságai. Úgy látom, a konkrét szövegelemzések során az előbeszédszerűség statikus kimutatása helyett (mivel az idézett versrészletek ezt egyébként is megteszik) érdemes azon *hibákra* terelni a fókuszot, melyek a köznyelvi elemekkel párhuzamosan íródnak a költemények szövetébe. 2000 októberében, a Pécsen rendezett VIII. JAK Tanulmányi Napok egyik központi témája „A hiba poétikája” volt.⁹⁴ A tanácskozáson elhangzott értekező szövegek később írásos formában is napvilágot láttak. Konszenzuális belátásukat talán Szilágyi Zsófia tanulmánya fogalmazta meg legpontosabban: „A hiba már nem fogatkozás, hanem egyfelől a tökéletesség része, másfelől az olvasót is társszerzővé avató tényező: a hibáit kereső szerző olvasóvá kénytelen válni, a hibákat észlelő olvasó pedig olyan »szerzővé«, aki a hibák nyomán kezdi el olvasni a szöveget, megkeresve a »repedések« lehetséges szerepét és jelentőségét.”⁹⁵ Az idézetben található „repedés” Petri György híres, *Egy versküldemény*

⁹⁴ A rontások poétikai szerepéről kis számban ugyan, de születtek tanulmányok magyar nyelven. Füzfa Balázs például a nyelvi rontást az esztétikai idegenség szemszögéből vizsgálta. Vö. Füzfa Balázs: *A XXI. század költői. (Ön)megértés-alakzatok poézise a posztmodern magyar lírában: reminiscencia, allúzió, evokáció, parafrázis*. In: *Híd*, 2007/6-7. 84-93. o.

⁹⁵ Szilágyi Zsófia: *Féllábú ólomkatona vagy levélnehezék? (A hiba az irodalmi műben)*. In: *A féllábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák*. Kalligram, Pozsony, 2005. 22. o.

mellé című költeményéből származik, még hozzá a szerző második kötetéből, az 1974-es *Körülírt zuhanásból*:

„Ha verseim kelyhek (miért ne épp?):

parányi repedést - anyaghiba - mindeniken talál sz.

Lelked tehát ne töltsd beléjük.”

A fenti sorok Petri egész költészetének korai önjellemzésekként olvashatók, az említett JAK- napokon Keresztesi József ennek kapcsán érvelt meggyőzően a kései, 1993-mas *Sár* kötetben fellelhető hibák költészetszervező ereje mellett.⁹⁶ Látható, hogy Petri versében alapvetően az anyag, a nyelv hibájáról, tehát kritikai attitűdről van szó, mely önreflexív módon figyelmezteti a befogadót, hogy az költészetet, még hozzá az „elégtelen nyelv” által befolyásolt költészetet olvas. Ebből következően a klasszikus arisztotelészi értelemben vett dünamisz mérlegén sem lehet megmérni Petri költeményeit, hiszen saját megalkotottságukra folyamatosan reflektálnak. Farkas Zsolt szerint – szintén a fenti tanácskozás egyik előadásából idézek – Kukorelly Endre versszövegeinek rontottsága éppen a dünamisz révén kiváltott olvasói válasz ellen dolgozik, azaz: „a »hatástól való félelem« retorikai stratégiájaként értelmezhető.”⁹⁷ Meggyőződésem, hogy Kemény István esetében nem erről van szó. Az életmű legjobb versei – elfogult állítás következik – katartikus erejűek, ennek eszmei hátteréről Vörös István ír: „Kemény István visszaállítja a verset eredeti jogaiba, szabad érzelmet kifejeznie, sír a versben beszélő, és ha nem szégyenli, sírhat az olvasó is.”⁹⁸ Erre egyébként a Kemény-versekben is találhatunk utalásokat, lásd *A fiú programozó, a lány meg nem is tudom* című verset vagy a *Sanzon* „Azt mondja, érti, és tényleg sír is” sorát. A dolgozat elején kifejtettem: Kemény István költeményeinek hiba-poétikája nem olyan értelemben nyelvkritikai indíttatású, ahogy Kukorelly vagy Tandori szövegei. Mivel e költészet nem dolgozik az olvasóra tett katartikus hatás ellen, ezért a benne fellelhető nyelvi deviációkat elidegenítő gesztusként sem lehet értelmezni (ahogyan például Radnóti Sándor tette ezt Petri verseiről

⁹⁶ Keresztesi József: *Hibát hibára. Petri György kései költészete és a hiba poétikája*. In: *Hamisopera. Kritikák 1999-2007*. Kalligram, Pozsony, 2007. 42-53. o.

⁹⁷ Farkas Zsolt: Kukorelly Endre. Kalligram, Pozsony, 1996. 99. o.

⁹⁸ Vörös István: *Hány vers létezhet a világon? (Kommentárok Kemény István nyolc mondatához)*. In: *Alföld*, 2009/4. 64. o.

értekezvén).⁹⁹ Mi motiválja akkor e versek hibához való vonzódását? Ennek megválaszolásához elengedhetetlen szemügyre venni néhány konkrét példát.

A rádió első két sora remek példája annak, hogy Kemény István verseiben hogyan jelenik meg a nyelvi hiba a mondat szintaktikai struktúrájában:

„A rádió negyven éves volt,
mint én most, körülbelül annyi.”

A számhatározói alárendelő mondatban az „annyi, mint” szerkezet egyik tagjának a főmondatban kellene elhelyezkednie. Ehhez képest *A rádió* első sora még csak arra sem utal, hogy alárendelő mondatot fogunk olvasni. A második sor számhatározói szerkezetében érzékelhető a szintaktikai hiba. A tagmondatok sorrendje felcserélődik, az utalószó a kötőszó mögé kerül, így a mondat nem csupán poétikai eszköztelenségét tekintve (a rádió megszemélyesítésének lehetőségét most figyelmen kívül hagyom) imitálja az élőbeszédet, hanem fogyatékoságában is. A mondat megszerkesztése egyfajta gondolati pontosításban megy végbe, mely a beszélő eszmefuttatását paralel módon kezeli a mondatalkotással, s így, mintegy saját keletkezésére utal. A lírai én retrospektív megszólalásakor a tárgyról birtokolt tudását egy váratlan asszociációban önmagára vonatkoztatja, majd a szövegben keletkezett hirtelen űrt próbálja cizellálni, méghozzá a retardálás segítségével. A tapogatózó beszéd, a gondolat születését modelláló fogalmazásmód a megszerkesztett szöveg retrospektív átgondolásának, illetve a folyamat eltüntetésének stilisztikai imperatívuszát kérdőjelezi meg. A „körülbelül” kifejezés olvasásakor pedig az olvasónak olyan érzete támad, mintha a beszélő nem is lenne ura saját gondolatainak, s ezáltal szövegalkotásának sem. A lírai én emlékezetének, s ennél fogva informatív tudásának, azaz beszélői hitelének megbízhatósága válik így kétségesse.

A vonatkozó névmási kötőszavak „hibás” használata is fellelhető Kemény István költeményeiben. Az első idézet a *Siratóférfiakból* (*A koboldkórus*) származik, a második az *Indulás a koordináta-rendszerből* (*Élőbeszéd*) című versben olvasható:

⁹⁹ Vö. Radnóti Sándor: *El nem fordult tekintet. Petri György lírája*. In: *Mi az, hogy beszélgetés?*. Magvető-JAK, Budapest, 1988. 143-144. o.

„ez a nagy, játékos test,
ami együtt bújócskázott velük”

„a világot, ami központot keres”

A magyar nyelvhelyességről szóló közbeszéd egyik sarkpontja az „ami” kötőszó használatával kapcsolatban alakult ki. Az „ami” kötőszót vonatkozó névmási szerkezetben alkalmazni nem egyértelműen nyelvhelyességi hiba, mindazonáltal azon kritikusok nézőpontja is érthető, akik Kemény verseinek értelmezésekor az „ami” preferálását is nyelvi hibaként tételezik. Jómagam Nádasdy Ádámmal értek egyet, aki *A burjánzó vonatkozó* című cikkében a következőket írja: „Az ember ne kergessen absztrakt »helyességi« délibábokat: nézze meg, milyen a szöveg hangulata, kinek szól, írott-e vagy beszélt, irodalmi vagy értekező, formális vagy fesztelen, s annak fényében válassza ki a névmást, amely (ami? amelyik?) ott és akkor megfelel.”¹⁰⁰ Ez az egyetértés Nádasdy Ádám álláspontjával jelen dolgozat számára sem természetlen. A szerző ugyanis, miközben kifejti véleményét az „ami” versus „amely” vitáról, az 1961-es akadémiai nyelvtan vonatkozó passzusát idézi: „választékos szövegezésben leginkább az *(a)mely* használatos (...) esetleg az *ami*. (...) Az utóbbi a beszélt nyelvben igen gyakori: *Ez az a könyv, amit kerestél?*”¹⁰¹ Ha igaza van Nádasdynak, és a vonatkozó kötőszó használata valóban a szöveg összehatásától, sajátosságaitól függ, akkor a Kemény-versekben megjelenő „ami” alighanem e költészet köznyelvi kötődését támasztja alá. Ez viszont nem jelenti azt, hogy az „ami” és az „amely” kötőszavak problémája eldöntött lenne, és azt sem, hogy Kemény e költeményeiben ne szolgálhatnának e szöveghelyek a nyelvi hibák újabb példáiként. Ha motiváltak, magyarázhatóak is e hibák, attól még hibák maradnak a nyelvtörténet jelenkori változásait kritikusan szemlélő olvasó előtt.

Kemény költészetében lexikai hibára is akad példa. Az *Életmentés* című versben a következő olvasható:

¹⁰⁰ Nádasdy Ádám: *Modern Talking. A burjánzó vonatkozó*. In: Magyar Narancs, 2001/28. 41. o.

¹⁰¹ *A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan I.* Szerk. Tompa József. Akadémiai, Budapest, 1961. 246-247. o.

„de a többi
két operatőr már ekkor, könyörület
nélkül minket kettőnket mutatott”

A logikai döccenő teljesen nyilvánvaló: a „többi” helyén a „másik” szónak kellene állnia. A „többi” szó metaforaként történő értelmezése – és itt eltekintek az alakzat kapcsán sokat emlegetett totalitás ideológiájától – szolgál jelen esetben többletinformációval. Az idézett mondat első fele ugyanis így hangzik:

„És a másik
még mindig nem válaszolt,”

A „többi” tehát a szóismétlés stilisztikai hibájának elkerülése végett helyettesíti a „másik” szót, ez a metaforikus viszony azonban egy újabb, ezúttal lexikai tévesztést eredményez, hiszen a magyarban a „többi” szó után a határozott számnév használata helytelen. A megoldás azért értelmezhető köznyelvi metaforaként, mert a versbeszéd stílusa visszaszorítja a figuratív nyelvhasználatot. A megszólaló egy ceremóniára emlékszik vissza, melynek során egyoldalú kommunikációt folytat a szertartáson dolgozó fényképésszel. A versbeszéd értelemszerűen retorikai elemekkel telített (salutatio, provocatio), a megszólaló hangot az egyszerű stílus uralja (genus subtile), s ez csak a szöveg zárlatában csap át – a lírai tértől nyilvánvalóan nem függetlenül – szertartásos emelkedettségbe, egyfajta fenséges stílusba (genus grande). A kifejezésmód ennek megfelelően a motiválatlan alakzathasználattól a magasztos minőségig, a retorikai barbarizmustól az erényes sublimitasig ível. Ugyanakkor látható, hogy a stílus ilyen leírása némileg leegyszerűsíti a vers beszédmódját, hiszen a zárlat emelkedettsége nem szakad el ténylegesen a beszélt nyelvtől:

„Nem vagy többé idegen tő-
lem, ezentúl a nyomodban maradok.
Most pedig folyjon tovább a szertar-
tás. Te megváltatsz általam.”

Anélkül, hogy kizárólag fogalmilag, az arisztotelészi „dianoia”, vagy a Frye által leírt „téma”¹⁰² felől közelítenénk a részlethez (tehát a nyelvhasználatot csupán a megváltás többletjelentésével magyaráznánk), belátható az emelkedett stílus megszelídítése. A nyelvi emelkedettség nem magyarázható pusztán technikai alapon, szónoki ereje ugyanis a megváltozott beszélői pozícióból ered. A megszólaló kiemelt helyzete nem ékesszólásából, nyelvhasználatának előkelő szerkezetéből (*structura polita*) adódik, hanem a krisztusi szerepből, mely magában hordozza az isteni minőséget is, hiszen – az utolsó előtti mondat alapján – a lírai én képesnek tűnik a beszéd tett általi teremtésre is. A szövegben tárgyalt hiba ennek következtében egy cizellált retorikai aktus jelentésese részeként értelmezhető. A szövegtér megtartja ugyan a vers alapvető formai minimálját (a sortörést), sőt, a sorvégi szóelválasztás némileg vissza is vonja a folyamatos élőbeszédet, ám a vers végül a nyelvhasználat isteni, teremtő eredetére, a „Kezdetben vala az ige” frázisára is visszautal.

Aligha szükséges több példát hozni annak szemléltetésére, hogy Kemény István verseinek hibákkal telített élőbeszédszerűsége miként válik az értelemtulajdonítás egyik elengedhetetlen fogódzójává. E poétikai sajátosság létezésének statikus megállapítása – tehát az egyes szövegekben betöltött funkciójának kimutatása – a magyarázat szempontjából szegényesnek látszik. A következőkben kísérletet teszek arra, hogy a költői korpuszban tetten érhető hiba poétikáját a Kemény-líra magasabb gondolati összefüggéseibe helyezzem.

3. „Tudom, hogy tévedek”

Sokan sokféleképpen magyarázták a Kemény-líra hibákkal telített nyelvezetét. Az értelmezések között olyan szöveg is található, mely megmagyarázhatatlan kritikusí nárclzmussal, malclclózus módon viszonyul e tévesztésekhez. Szabó Szllárd 1996-os, *Jelenkorban* publikált recenziójában¹⁰³ *A koboldkórus* verseit bírálván egészen odálg merészkledik, hogy az általa pongyolának, túllírtnak vélt szöveghelyekre új költői megoldásokat javasol, tulajdonképpen újrallírja a költeményeket. A kritikusí reflexió megeléglszik a vizsgált anyag technikai szempontú megközelítésével, s ennek

¹⁰² Vö. „A *dianoia*t legjobban talán a téma szóval adhatjuk vissza, és az olyan irodalmat, amelyre ez az ideál vagy a fogalmi érdeklődés jellemző, tematikusnak nevezhetjük.” Lásd: Frye, Northrop: *A kritika anatómllája*. Helikon, Budapest, 1998. 49. o.

¹⁰³ Szabó Szllárd: *Bevezetés Kemény István módszerébe. Kemény István: A koboldkórus*. In: *Jelenkor*, 1996/6. 569-581. o.

következtében a rontott stílus gondolati háttérére – mely egyébként explicite kiolvasható a versekből – sem kérdez rá. Viszont olyan interpretációja is létezik e poétikai sajátosságnak, mely jelen dolgozat előfeltevéseivel részben összeolvasható. Babarczy Eszter a nyelvi pongyolaságban, a hiba-poétika alkalmazásában a „fogalmi” szövegmagyarázat kiprovokálását látja: „Feltűnő a nyelvi hanyagság: a vonatkozó névmások nem irodalmi formájának használata, a pontatlannak ható mondatszerkezetek, a zavaros logikai kapcsolatok. A nyelvi szerkezet többnyire a közönyös formátlanság állapotában marad, és ezzel minden terhet a szemantikai rétegre, a képekre, a szimbólumokra és allegóriákra hárít.”¹⁰⁴ Nem értek egyet azzal, hogy a Kemény-versek rontásai a forma, a megalkotottság ily mértékű háttérbe szorulását eredményeznék. Ez esetben Kemény István verseinek már említett törekvése a katartikus hatás elérésére, alapjában véve elhibázott volna. E szövegek nyelvi slendriánságai nem a forma ellen működnek, hanem maguk is formaalkotó tényezők, a versszöveg organikus részei. Meggyőződésem, hogy e költészet fogalmi értelmezése során (melynek szükségességével mélyen egyetértek Babarczy Eszterrel) a nyelvi hibák produktív poétikai erővel bírnak, s e belátás nélkül a fogalmi értelmezés sem lehetséges.

E rontások a tévedés, s az ehhez szorosan kötődő szükségszerű tökéletlenség felől értelmezhetők. A költői beszéd kinyilatkoztatás jellegének ellenpontozásáról van szó, mely egyrészt a költői szerephez kapcsolódó közvetítő-tanító funkció jelenkori újraírásából származik, másrészt a megnevezés lírai hagyományának megváltozott körülményeiből, mely a nyelv uralhatatlanságát (Keménynél a jelek szabadságát) elismeri ugyan, de annak – avítt kifejezéssel élve – az üzenet átadásához, avagy a sikeres kommunikációhoz szükséges totális elégtelenségét nem fogadja el. Ez megítélésem szerint egy nem túl bonyolult példával megvilágítható. Állításom a következő: Kemény István költészete témává emeli a jelek szabadságát, viszont a versekben helyel-közzel fellelhető nyelvjátékok nem a nyelvi megelőzöttségre utalnak. Ezt mutatja például a homonímia hiánya. A szövegekben csak elvétve lehet találkozni olyan poétikai megoldásokkal, melyek a szavak esetlegesen létrejött azonos alakúságára játszanának rá. Annál inkább jellemző Kemény lírájára a poliszémia jelenléte. Ezen esetekben a kifejezések értelmezési lehetőségei között organikus kapcsolat tételezhető és gyakran a szavak, szóösszetételek valamely jelentése közvetlenül kötődik a beszélt nyelvhez. A *Hideg* kötet utolsó két

¹⁰⁴ Babarczy Eszter: *Az elrugaszkodás – Kemény István két kötetéről*. In: Nappali ház, 1994/3. 134-135. o.

ciklusának címe egyaránt erre utal. A *Jó ég* szókapcsolata, illetve az *Úristen* kifejezés ugyanúgy meghatározható a mindennapi nyelvhasználatban hozzájuk kötődő felkiáltás (exclamatio) felől, mint transzcendens tartalmaik vonatkozásában. A *Jó ég* esetében a homonímia jelentéssokszorozó hatását aligha hagyná veszni egy olyan költő, aki a nyelv uralhatatlanságának tapasztalatát az ég jelölő által implikált égés nyelvjátékában oldja fel (vagy éppen modellálja, a vers kontextusától függően). Kemény István költészetében a jelek szabadsága a kimondás magasabb, kommunikáció által meghatározott problémakörébe íródik be. Keménynél a jelek uralhatatlanságából nem a rájuk való ráhagyatkozás következik, hanem egyfajta költői szélmalomharc, mely a tökéletes kommunikáció elérhetetlenségét beismeri ugyan, de a kommunikáció nélkülözhetetlenségének tapasztalata által a máshoz szóló beszéd ideáját nem semmisíti meg. Ezt a jelenséget a humanizmus fogalmával próbálom megvilágítani. Az alább leírtak tekintetében viszont fontos hangsúlyozni, Kemény István költészetének nem explicit témája a humanizmus. A gondolkör két poétikai sajátosságban mutatkozik meg. 1. A megszólalás szükségessége nemcsak a megszólalás létezését eredményezi, hanem egy „nagy elbeszélés” óhatatlanul sikertelen felállítását is. A „nagy elbeszélés” utáni nosztalgikus vágy ugyanakkor humanista vonása Kemény lírájának. 2. A versek kommunikatív feltételezettsége magával vonja a közlés igényét is (ebben az értelemben közösségi líráról van szó). Ha viszont a „nagy elbeszélés” hiánytalanul nem állítható fel (nem mesélhető el a hallgatóságnak), akkor allegóriát kell faragni belőle. Az allegória parabolisztikus indíttatása miatt a beszédmód nem válhat hermetikussá, éppen ezért a költői nyelvhasználatot az élőbeszédhez kell közelíteni. Mint írtam, Barthes szerint ez a modernség „legemberibb irodalmi aktusa”.

A tökéletlenség érzetének konstatálása nem jelent gyökeres újdonságot Kemény István kapcsán. Szűcs Terézia a *Valami a vérről* kötetről értekezvén a szövegek hiányos voltára összpontosít: „A befejezetlenség – mint nyelvi minőség – sikeressége a szöveg ideológiamentességét tartja fenn; ezért is tartom Kemény István költészetét nagyon szerethetőnek: mert nem birtokol sem tudást, sem hatalmat, vagyis amit birtokol, azt szüntelenül kétségbe is vonja.”¹⁰⁵ A szerző joggal hivatkozik eztán Roland Barthes munkásságára, akinek egész életművében nyomon követhető az ideologikusság kiküszöbölésének vágya. E gondolatot leggyakrabban egy általam is tárgyalt szövegből, Az

¹⁰⁵ Szűcs Terézia: *A valami költészetének méltatása. Kemény István: Valami a vérről*. In: Alföld, 2000/3. 96. o.

írás nulla fokából szokás idézni. Ha igaza van abban Barthes-nak, hogy „minden befejezett közlés azzal a kockázattal jár, hogy ideologikussá válik”,¹⁰⁶ akkor a befejezetlenséggel akár az általa hön áhított, ideológiáktól megtisztított nyelv, az *írás nulla foka* is elérhető. Az „irodalom meghaladásának” Barthes-féle igénye látszólag találkozik Kemény István intenciójával. Ha a beszélt nyelvhez való közeledés valóban a hibák útján történik meg a lírában, és a tévesztések, rontások a szövegek befejezetlenségének érzetét keltik, akkor a barthes-i értelemben nagy esély van rá, hogy Kemény István költészete nem válik ideologikussá vagy egy másik barthes-i fogalmat használva, semleges marad. E ponton látszólag paradox az értelmezés. Ha az előbeszéd költészetbeli hasznosítása lehetővé teszi, hogy a humanizmus ideológiája felől olvashatóvá váljon Kemény István lírája, akkor a versekben megjelenő hibákat nem szabad az ideológiamentesség indexeiként magyarázni, hiszen a humanizmus maga is ideológia. A paradoxon feloldásához vitatkoznom kell Szűcs Teréziával: e versekben nem azért jelenik meg a befejezetlenség, hogy nyelvhasználatuk kiküszöbölje az ideologikusságot, hanem annak tapasztalataként, hogy a kortárs költészeti megszólalás keretein belül nem tűnik lehetségesnek befejezett közlést alkotni. A Barthes-szöveg nem állítja azt, hogy a befejezetlenség elkerülhetetlenül maga után vonná az ideológiamentességet. Ennek belátásával pedig Kemény önértelmezése is relevánsnak tekinthető: „mindig zavart az irodalom nyelve, amiben erős törekvés van arra, hogy elszakadjon a beszélt nyelvtől, fölé menjen annak. Én a pongyola megfogalmazásaimmal mindig is az élő nyelvhez akartam kötődni.”¹⁰⁷ Ez nem a Barthes-féle humanizmus, hanem a modernség „legemberibb” költői megoldása, ami az én fogalomhasználatomban viszont magát a humanizmus ideológiáját jelenti.

A dolgozatban a humanizmus kifejezését mindenekelőtt morális értelemben használom. A köznyelvbe beépült – s gyakran erre az egyetlen jelentésre leegyszerűsödő – humanizmus fogalma lényegét tekintve antropocentrikus, ahogyan Paul Oscar Kristeller írja: „az emberre, méltóságára és a kozmoszban elfoglalt kiváltságos helyére eső hangsúly”.¹⁰⁸ A humanista ember ugyanakkor közösségileg meghatározott, a múltat közössége épülésének érdekében igyekszik minél mélyrehatóbban megismerni. Kemény

¹⁰⁶ Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. In: *i. m.* 105-106. o.

¹⁰⁷ Bartis Attila – Kemény István: *Amiről lehet*. Magvető, Budapest, 2010. 59-60. o.

¹⁰⁸ Kristeller, Paul Oscar: *Szellemi irányzatok a reneszánszban*. Magvető, Budapest, 1980. 33. o.

István verseinek allegorikus indíttatása e tanító jellegből ered.¹⁰⁹ A felelősség effajta költői vállalása a 20. század egzisztencialista filozófiájától tanultak értelmében már a megszólalás módjában, pontosabban a használt nyelv kiválasztásában is megmutatkozik.¹¹⁰ Kemény nyelvválasztásának alaptapasztalata a tévedés, a tévesztés, ennek önreflexiója, beismerése ismét az antropocentrizmust erősíti, a kétkedő alapállás ugyanis a befogadók számára nem nyújt dogmatikus nyelven megfogalmazott világmagyarázatot. Az élőbeszéd roncsolt elemeinek alkalmazása ennyiben a humanizmus ideológiája felől magyarázható.

Amikor Barthes a modern költészet anti-humanizmusáról beszél, tulajdonképpen megismétli Sartre 1947-es leírását, miszerint a költészet nem az emberi kondíció megjelenítésére szolgál, hanem valamiképpen egy az emberen túli tapasztalat megfogalmazására: „A költő kívül áll a nyelven, visszájukról látja a szavakat, mintha nem tartoznék az emberi sors körébe”.¹¹¹ Sartre a megfogalmazás emblematikusságát, a megnevezés telítettségét tekinti költészetnek, azt a pillanatot, amikor „a jelentés beleömlik a szóba”.¹¹² Ez kívül van az emberi kommunikáción. Kemény István esetében viszont azt a törekvést figyelhetjük meg, mely visszavezeti a költészetet az emberi sors tapasztalatának körébe. A hiba, a társadalmi nyelvhasználat, a tapogatózó beszéd a társadalmi, történelmi, politikai állásfoglalást is jelentheti. A költészet humanista felfogására inkább a próza sartre-i elkötelezettsége, az emberi világba való beágyazottsága érvényes.

4. Továbbbrontás – rím és ritmus

Látni kell viszont, hogy – a szerző által mondottakat némileg továbbgondolva – e hibák nemcsak a versekben érzékelhető élőbeszédet érintik. A fő kérdés jelen esetben a következő: ha a köznyelvi tévesztések mellett láthatóvá válnak a formai „repedések”, azaz a verstani döccentések (melyek szintén a megalkotott szöveg tökéletlenségére utalnak), lehetséges-e, hogy a vizsgálódás során megmaradjunk az élőbeszéd tárgyalásánál?

¹⁰⁹ A humanizmus nevelő szándékáról, illetve a studia humanitatis történeti konstrukciójának szerepéről lásd: Vasoli, Cesare: *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. Akadémiai, Budapest, 1983. 7-10. o. vagy Kristeller, J. m. 13-22. o.

¹¹⁰ A nagy egzisztencialista gondolkodók humanista értelemben vett felelősségtudatáról bővebben lásd: Sartre, Jean-Paul: *Az egzisztencializmus: humanizmus*. In: *Az egzisztencializmus*. Szerk. Köpeczi Béla. Gondolat, Budapest, 1972. 219-225. o.; Jaspers, Karl: *A filozófiai gondolkodás alapgyakorlatai*. Farkas Lőrinc Imre, Budapest, 2000. 38-41. o.

¹¹¹ Sartre, Jean-Paul: *Mi az irodalom?* In: *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969. 34. o.

¹¹² Uo.

A Kemény-versek rímelését – kevés kivételtől eltekintve – nem lehet hivatkozónak nevezni. Sokszor szinte Szabó Lőrinc költeményeihez hasonló kakofónia szól Kemény István rímeiből, Lengyel Balázs kifejezésével élve, gyakoriak nála az „alig-rímek”.¹¹³ Itt ugyanúgy lehet gondolni *A kis karnevál* című vers keresztrímeire (többek között: kész röhej – várja el; vízbe – észre), mint *A felszámoló* első strófájának rímpárjára (fekete pont – a csillagok). De nem csupán „alig-rímeivel” bontja meg Kemény István a rímeléssel szemben támasztott – elsősorban Horváth János és Arany János által meghatározott – olvasói elvárásokat. Ha azt a kritériumot vesszük alapul, miszerint a rímpár értékét nagyban befolyásolja a szavak szemantikai viszonya, azaz minél nagyobb jelentésbeli eltérés van a rímpár tagjai között, annál többet ér a rím,¹¹⁴ akkor *Az apa a nagykönyvben* című Kemény-vers rímminőségét pocsként kell, hogy tartsuk. Elég a költemény első két sorát idézni:

„Mondj egy udvart. Egy titkot. Vagy adj tanácsot.
Mondj egyetlen udvari titkos tanácsost.”

A ragok általi rímeltetés, illetve az önrímes ismétlés sem ritka a Kemény-korpusz darabjaiban. *Az amatőr vándor dalának* ragok révén szervezett rímei alighanem a vers címétől, a benne megszólaló dilettáns alaktól sem függetlenek. Mintha *Az amatőrség elvesztésének* Tandori-féle programja íródna itt felül; a huszonkettő kétsoros részből álló vers rímhelyeinek majdnem felében a „-ban” rag szerepel. Ez nem csupán az amatőrségre tett reflexióként értelmezhető, hanem a monoton rímelés következtében a vándor útjának egyhangúsága felől is. Az önrímes struktúra több kiemelkedő Kemény-versnek is sajátja. *Az eperfa lombja* harmadik versszaka hatszor ismétli meg az „este” kifejezést; a *Hideg* című vers első strófája a cím motívumértékét erősíti a rímhelyzetben történő elhelyezéssel; az *Ítéletnap, reggelt* szinte egészében önismétlő rímek szervezik, ahogy *Az ébresztést* is; a *Valami a vérről* pedig – a *Hideg*hez hasonlóan – inkább nyomatékosításra használja az önrímet, mint ritmikai hatásfokozóként. Kemény István verseinek rímeléssel kapcsolatos előfeltevéseit jól mutatja az első kötet egyetlen szonettje, mely *A nagykiterjedésű park* címet viseli. A vers megtartja ugyan a Petrarcától eredő strófaszerkezetet, ám a rímelés és a

¹¹³ Lengyel Balázs Szabó Lőrinc *Hajnali rigók* című versének értelmezésekor használja a fogalmat. Lásd: Lengyel Balázs: *Hajnali rigók. Szabó Lőrinc versének elemzése*. In: *Hagyomány és kísérlet. Válogatott tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1972. 142. o.

¹¹⁴ Vö. Arany János: *Valami az asszonánról*. In: *Tanulmányok és kritikák*. Szerk. S. Varga Pál. Kossuth, Debrecen, 1998. 346-349. o. és Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. In: *Horváth János verstani munkái*. Szerk. Korompay H. János – Korompay Klára. Osiris, Budapest, 2004. 598. o.

metrika tekintetében nem követi azt. Az első két sorban olvasható páros rímpár nemcsak a petrarcai modelltől távolodik el, hanem a hímrím-nőrim szabályt sem tartja be. A vessző általi hangsúly sorvégi elhelyezése nyomán a beszélői hang a dilettáns rímkényszerének benyomását kelti. A második sor megrövidítése a prozódia és a metrika ignorálását egyaránt feltételezi:

„Ez a belső völgy, ide már ritkán
vetődik felületes ember, itt már”

Kemény István költeményeinek verselése a rímeléshez hasonlóan heterogén minőséget mutat. Az *eperfa lombja* – ahogy azt más értelmező is észrevette¹¹⁵ – már az első sorban megbontja a felező tizenkettes formát, ugyanis a cezúrát nem két szó közé helyezi, hanem a „láttam” kifejezésbe írja bele („Honnan tudjam, mit láttam még működésben?”). E költemény záró strófájának nyitó sora az utolsó előtti szótagig ismétli meg a verset kezdő kérdést, e ponton viszont egy birtokos személyjellel bővül a tizenkét szótagú sor. A verselés immár se nem felező, se nem tizenkettes:

„Honnan tudjam, mit láttam még működésében?”

Az *Élőbeszéd*ben olvasható *Fel és alá az érdligeti állomáson* című vers alapvetően prózai indíttatású, a forma csak a zárlatban közelít a versről alkotott konvencionális olvasói elvárásokhoz. Ám a páros rím, illetve a magyaros ritmus bevezetése sem problémamentes: az utolsó előtti versszakban a rímek egyszótagosak, míg a ritmus a negyedik sorban megdöccen, a felező tízes sor ugyanis egy szótaggal rövidebb lesz. Erre a rontott szerkezetre érkezik egészen váratlanul az „Ugyan mivé” páros jambusa csattanóként:

„És vonat jön, mint a menetrendben,
egyszer csak itt áll, és elvisz innen,
rövid szerelvény, hiányos mondat,
leülök, nézek, mint az ablak.
Ugyan mivé.”

¹¹⁵ Vö. Gintli Tibor – Schein Gábor: *Az irodalom rövid története II. A realizmustól máig*. Jelenkor, Pécs, 2007. 709. o.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a fenti versszak tévesztései az utolsó strófában kisimulnak, s így szerkezetében a költemény olyan klasszikusok sorába lép, mint Petri György *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című verse.

A sokat idézett *Hajnalt* hat darab tíz soros strófa alkotja, a ritmus felező nyolcas, melyben sokszor jambikus lejtés érzékelhető. Ez utóbbival most nem foglalkozom, egyrészt a rontások aránytalan megoszlása miatt, másrészt a magyaros forma versszervező erejének elsőbbsége miatt. Az *eperfa lombja* első strófájához hasonlóan a *Hajnal* is a sorfelező pauza helyiértékének variálásával bontja meg a verselést. Az ütem megbolygatása a negyedik versszakig arányosan megy végbe, mindegyik strófában egy vagy két sor tér el a felező nyolcas normájától, még hozzá oly módon, hogy bennük a metszet az ötödik szótag után található. Az első versszak vége felé: „csöndben születik a másnap, / hírhedt ablakán kinézett”; a második strófa hatodik sorában: „délíg szép időt ígértek”; a harmadik szakaszban: „elmosolyodott a tájtól”; míg a negyedik versszak közepén: „még az sem jutott eszébe, / hogy ő végülis miféle”. Ezt követően viszont egészen a költemény utolsó soráig elmarad a versforma megbontása, a játékos ritmus egynemű biztonsággal halad a zárlat felé. A befejező sor ismét elcsúsztatja a sormetszetet, ám ezúttal nem az ötödik, hanem a hatodik szótag mögé helyezi azt. Az „úgy hagyott magunkra minket” ennek következtében nemcsak helyiértéke, verszáró pozíciója okán bír nagy jelentőséggel. A sor egyedi, 3/3/2-es ritmusképlete miatt nem csupán a vers egészének szempontjából kivételes, hanem a hangsúlybontó megoldások között is egyedülálló.

5. „Ez egy igen-igen kemény, kemény világ”

A Kemény-versekben tetten érhető formai deviációk a rontott élőbeszédhez hasonló jelenségeként értelmezhetők. A tökéletlen rímek, illetve a szakadozott ritmus az orális kultúrával egy pontosan meghatározható műfajban, a dalszövegben találkozunk. Kemény István lírájának a nyolcvanas évek underground dalszövegeihez való kötődését Kardeván Lapis Gergely nemrég megjelent színvonalas dolgozata a groteszk képalkotásban határozza meg: „A szerző születési dátumára és helyére egy talán megengedhető pillantást vetve joggal feltételezhető, hogy ez a területen kívülnek nevezett költői alapállás a nyolcvanas évek underground zenéjével mutat rokonságot, és talán részben ettől nyert ihletet is. Ahol versmondattai – főként a korábbi kötetekben – tüntetnek pongyolaságukkal, ott csupán egy

hajszál választja el ezeket az alternatív rock (Európa Kiadó, Kontroll Csoport, Balaton stb.) legjobb dalszövegeitől”.¹¹⁶ A dalszöveg műfajának versként történő olvasása persze számos nehézséget hordoz magában, ez a témával foglalkozó tanulmányokból egyértelműen kiderül. A legfőbb probléma alighanem a dalszövegek leválasztása a hozzájuk organikusan kapcsolódó akusztikai dimenzióról. Ezt a dilemmát az értekezők a zene olvasásának ideájával igyekeznek kiküszöbölni. Ha a zenét az Adorno által meghatározott „emocionális hallgató” fogadja be, aki a műhöz mintegy zsigerileg viszonyul,¹¹⁷ akkor fennállhat az együttállás azon olvasói válasszal, melyet Arisztotelész *Poétikájában* az „érzelmi hatás”¹¹⁸ fogalmával jelöl.¹¹⁹ Jelen dolgozat előfeltevéseivel az *Avantgárd: underground: alternatív* című konferenciakötetben olvasható írásművek mutatnak rokonságot. A hetvenes-nyolcvanas évek szubkulturális művészetét tárgyaló könyv több tanulmánya is foglalkozik a Kardeván Lapis Gergely – illetve az *Amiről lehet* vonatkozó részén Kemény István¹²⁰ – által említett együttesek dalszövegeivel, tágabban az e dalszövegek megszületését befolyásoló kulturális-ideológiai előfeltevésekkel. Három sajátosságról szólok röviden, melyek segítségével Kemény István verseinek, illetve gondolkodásának preferenciái is némiképp új megvilágításba kerülnek (az underground dalszövegek jelentősen el is térnek e költeményektől, ezt jelzem a továbbiakban): először is a hiba természetéről, mely tulajdonképpen műfajkritikai kérdés; másodsor a K. Horváth Zsolt által az „eltűnés poétikájának” nevezett jelenségről; harmadszor pedig a Kemény-versekben megjelenő háború témájáról, melyről Havasréti József értekezik.

A dalszövegekkel kapcsolatban pongyola stílusról beszélni közhely. A legtalálóbbonmotot Keresztesi József kritikájában olvastam. A recensens Müller Péter Sziámi dalszövegeiről írt bírálatát a következőképp kezdi: „A dalszöveg múzsája egy trampli.”¹²¹

¹¹⁶ Kardeván Lapis Gergely: *Mire jó a groteszk? Kemény István költészetéről*. In: Kortárs, 2010/9. 83. o.

¹¹⁷ Lásd: Adorno, Theodor W.: *A zenével kapcsolatos magatartás típusai*. In: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Szerk. Zoltai Dénes. Helikon, Budapest, 1998. 312-313. o.

¹¹⁸ Arisztotelész: *Poétika*. Lazi, Szeged, 2004. 71. o.

¹¹⁹ Azon értekező munkák közül, melyek a közelmúltból származó dalszövegeket elemeznek, kiemelkednek a *Prae* 2006/3-as számában, illetve a *Vörös Postakocsiban* 2010 nyarán publikált tanulmányok (e munkák elsősorban az alkotások retorikai-ideológiai struktúráit vizsgálták).

¹²⁰ Vö. „Ebben az időszakban [a nyolcvanas évek legelején, FR] állt elő az URH (Ultra Rock Hírügynökség) ezzel: azért jöttünk, hogy eltöröljük a hetvenes éveket. A hatvanas évek elejéhez hasonló kivirágzás támadt ekkoriban a rock and rollban, rengeteg együttes állt föl, csak a dalok lettek nagyon mások, mint a lelkes hatvanas években: depressziósak, dekadensek, fáradtak (Trabant, Balaton), vagy viccesek, fantáziadúsak és szabadok (Bizottság), vagy éppen dühösök és rombolósok (URH, Európa Kiadó, Vágtázó Halottkémek). Sokkal fontosabb lett a szöveg, mint a hatvanas években. És éppen az volt benne ezekben a szövegekben, amit én kerestem akkoriban.” Lásd: Bartis – Kemény, *i. m.* 24. o.

¹²¹ Keresztesi József: *Ezer új és ezer régi. Müller Péter Sziámi: Dalszövegkönyv. Összes: 1980-2005*. In: *Hamisopera*, Kalligram, Pozsony, 2007. 67. o.

Hiába tudjuk, hogy Gárdonyi Géza mennyire vonzódott a dalszövegekhez, hogy – közelebbi példát említve – Várady Szabolcs különböző színházi felkérésekre milyen nagyszerű műveket ír, vagy hogy Weöres Sándor számtalan remek verse bizonyítottan zenei ihletésű; mégis szkeptikusan viseltetünk a műfajjal szemben. A posztmodern heterogenitásából, a határok eltörléséből adódó műfajsemlegesség ugyanúgy nem tudja feledtetni ezt a szkepszist (sőt, ha lehet, felerősítette), mint az utóbbi években megnövekedett könyvkiadói érdeklődés a dalszövegek (Kiss Tibi, Keresztesi József) iránt; vers és dallam klasszikus példájáról nem is beszélve. E jelenkori szkepszist a dalszövegek zenei meghatározottságának (tehát a megosztott formai teher létezésének) ismeretében közös tudásnak tekintem. Talán igazolja ezt az állítást, hogy a dalszövegek elemzésekor több értelmező is kiemeli azok fésületlenségét, jobb esetben a bennük fellelhető hiba poétikáját. A Balaton, illetve a Trabant dalszövegeiről szólva Klaniczay Gábor „szándékolt banalitásokat” emleget, míg előbbi együttessel kapcsolatban az előadásmód amatőrségére utal, addig utóbbi esetében a dalszöveg egyik élő regisztereként tekint e nyelvi hibára: „A versekben a szándékolt banalitásokhoz szürreális képek és homályos politikai célzások társultak.”¹²² Halmai Tamás remek poétikai-stilisztikai indíttatású írásában többek között Lovasi András *Mire megtanultam* című dalszövegét tárgyalja, melynek kapcsán a zenei megformáltságról, illetve az ehhez szervesen illeszkedő textusról a következőt állítja: „A fals hangzásra, a váratlanság esztétikájára építő (mert a fennálló világ rendjében a diszharmonia uralmára ráismerő) alternatív zenei kultúra meghatározó formációjának reprezentatív alkotásáról van szó.”¹²³ A hamis hangzósság tehát ez esetben is stílusalkotó elem. Aligha lehet kérdéses, hogy a Kispál és a Borz által képviselt alternatív rock a dalszövegek poétikai megformáltságát tekintve a nyolcvanas évek ellenkultúrájának vezető zenekaraiból is táplálkozott (bár az együttes mainstream jellege alapvetően különbözik az undergroundtól). A legfőbb differencia viszont, hogy míg a Kispál és a Borz esetében a művek disszonanciája – ahogy Halmai Tamás soraiból kitűnik – a jelenkori világtapasztalatot modellálja, addig a nyolcvanas évek underground dalszövegeinek hibaorientáltsága sem az amatőrizmusról, sem az ellenkultúra pozíciójából adódó orális meghatározottságról nem választható le. A Kemény-versekben megjelenő nyelvi tökéletlenség nem arra hivatott, hogy reprezentálja az empirikus világ ellentmondásait, ennyiben „fals” jellege sem a Lovasi-féle vonulatból ered. Az amatőr megszólalásmódra

¹²² Klaniczay Gábor: *New wave líra – Trabant és Balaton*. In: *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran, Budapest, 2002. 379. o.

¹²³ Halmai Tamás: *Amiben voltam szereplő. Számvetés és létösszegzés kortárs dalszövegekben*. In: *Közelítések, távlatok. Esszék, kritikák, 1998-2006*. Nap, Dunaszerdahely, 2008. 113. o.

láttunk példát *Az amatőr vándor dalában*, ám az underground együttesek esetében ez jóval inkább a kritikai recepció referenciakérdése, mintsem a dalszövegek íróinak tudatosan vállalt programja. A nyolcvanas évek elején fellépő art punk zenekaroknak alapgondolata volt a hetvenes évek nagy rock együtteseinek által felállított befogadási normák lesöprése. E normák egyike – ahogyan arra Gavra Gábor rámutatott – éppen a *szakmaiság*, az értéksemleges művészet ideája, mely egyfajta profizmussal kapcsolódott össze. Az underground együttesek erőteljes politikai ihletettsége nemcsak az értéksemlegesség képzetével került komoly feszültségbe, hanem részben a szakmaiság referenciájával is. Az „új hullám” – avagy Kőbányai Jánost citálva: barbárság¹²⁴ – fellépéséhez kapcsolódó amatőrség viszont szükségszerűen tűnt el, hiszen az underground közönség kegyeiért folytatott verseny zenei fejlődésre ösztönözte az együtteseket, s így mintegy kitermelte a korszak meghatározóvá vált zenekarait.¹²⁵ Mint látható, az amatőrség nem a dalszövegek minőségét jelölte, hanem az együttesek korai megjelenésére, az általuk keltett összbeművelésre alkalmazott kritikai fogalomként épült be a diskurzusba. Azt gondolom, hogy az „amatőriséget” Kemény István elsősorban tematikai alapon kölcsönzi az underground zenekarokról szóló kritikából. Azok a dalszövegek, melyektől e költészet tanulhatott, a legkevésbé sem nevezhetőek amatőrnek (lévén a beléjük íródó hibák reflektáltak), s ennek következtében a Kemény-lírának az underground dalszöveg-költészethez fűződő kapcsolatát az oralitás kitüntetett szerepében kell meghatározni. Ám míg az ellenkultúra orális indíttatása a rögzítés egyéb formáinak korlátozottságából, illetve a Kassák-féle avantgárd nyolcvanas évekbeli áthagyományozódásának módjából ered, addig Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége poétikai-ideológiai, nem pedig kontextuális ösztönzésből merít. Ez természetesen nem csökkenti a versek és a dalszövegek közti rokonság jelentőségét, pusztán stilisztikai szintre redukálja azt.

Az eltűnés poétikáját K. Horváth Zsolt Molnár Gergely példáján keresztül szemlélteti. A tanulmány – anélkül, hogy gondolatmenetét részletesen rekonstruálnám – azt mutatja be, hogy a politikai kontextus által ellehetetlenített underground mozgalom hogyan kereste a szabadulást, az e kontextustól történő elszakadás módjait. Molnár Gergely a szabadság „mániákus keresésének” egyik leghitelesebb kulcsfigurájaként jelenik meg a szövegben, melyből csupán két szempontot emelek ki: az attitűd továbbélését, illetve egyik

¹²⁴ Lásd: Kőbányai János: *Beatünnep után*. Gondolat, Budapest, 1986. 212. o.

¹²⁵ Gavra Gábor: *A neoavantgárd és a rockzene találkozása a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján*. In: *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Szerk. Havasréti József – K. Horváth Zsolt. Kijárat – Artpool – PTE, Budapest – Pécs, 2003. 50-52. o.

megvalósulási módját. K. Horváth Zsolt szerint az eltűnés Molnár-féle poétikája hatástörténettel bír,¹²⁶ s e hatást elsősorban Menyhárt Jenő kapcsán vizsgálja, aki több felületen is jelezte, hogy előre eltervezett távozása hogyan, s mikor fog bekövetkezni. Úgy vélem, nem járunk teljesen tévúton, ha Kemény Ady-esszéjének kivonulás-motívumát e gondolattal hozzuk összefüggésbe, melyet a költő a fentiek tudatában tulajdonképpen hagyományként, készen kapott. Az sem véletlen, hogy a nemrég megjelent *Búcsúlevél* éppen abban az időszakban keletkezett, amikor a balliberális magyar értelmiség egyfajta (nem kritikai megítélés:) regresszív narratívát működtet, mely a Kádár-korszak ideológiájának újjászületését véli felfedezni a 2011-es kormányzásban. Ebben az összefüggésben tehát Kemény István remek verse is új megvilágításba kerül. A Molnár Gergely-féle eltűnés igényét K. Horváth Zsolt a névváltoztatással hozza összefüggésbe. A nyolcvanas évek underground ellenkultúrájában nagy fontossággal bírt e jelenség, az értekező szerint Molnár Gergelynél ez specifikusan a David Bowietől örökölt identitásváltások fényében jelenik meg. Az önazonosság megszakítottságának ilyenén képzetét Molnár az abszurd határáig vitte (ebből ered többek közt az életműben folyamatosan jelenlévő „kém” pozíciója is). Kemény István *Haláldal* című verse (melyről a későbbi fejezetekben bővebben is lesz szó) a szerzői névtől történő megszabadulás példája. A költemény rögtön az első sorban provokálja a biografikus olvasatot, mikor is a lírai ént azonosítja a verset író szerzővel:

„Édes nevem, Kemény István”

A zárlatban aztán a nevek szabadságának, tulajdonképpeni autonómiájának leírásakor a beszélő saját csoportjába utalja az azonosság-különbözőség játékában megképződő szerzői nevet:

„édes nevem, okos nevem
menj a tied közé”

A költői megnevezéssel, a világteremtő névadással most ugyanúgy nem foglalkozom, mint a vers aposztrofáló, tudathasadást imitáló megszólalásmódjával. Az underground dalszövegek szempontjából egy intertextuális kapcsolat válik jelentéssé. A Balaton *Nem*

¹²⁶ K. Horváth Zsolt: *Se ütem, se vonal, se szín. Molnár Gergely és az eltűnés poétikája*. In: Havasréti – K. Horváth, *i. m.* 156. o.

saját nevem című számának szövegét az a Víg Mihály írta, akinek munkásságát Molnár Gergelyéhez szokták kötni (Klaniczay Gábor már idézett esszéje bővebben foglalkozik e kapcsolattal).¹²⁷ A dalszöveg második sora a Kemény-vershez hasonlóan megkettőzi a beszélőt. A saját név leválik a szubjektumról, kettejük viszonya azonban továbbra is személyes marad:

„Elveszítem, szép nevem”

Az eltűnés poétikájában tetten érhető megszakadt önazonosság Molnár Gergely (és a Spions zenekar tagjai) esetében a világba ágyazottság keretei között megy végbe, mivel a saját név elvesztése a polgári név tényleges elvesztése is egyben, a névváltoztatás tehát referenciális erővel bír. Ehhez képest Kemény István versében – s közvetetten Víg Mihály életében – nincsen szó a szerző mindennapokban használt születési nevének módosításáról vagy lecseréléséről. A név elkülönöződése pusztán poétikai jelenséggént értelmezhető, a motivikus összetartás viszont feltételezésem szerint nem független az underground eltűnés eszméjétől.

Az *Avantgárd: underground: alternatív* kötetben közölt tanulmányában Havasréti József arra kíváncsi, hogy a Spions *Anna Frank* című számában hogyan működik a háború képzetköre, s ennek függvényében az identitás kérdése. A két tényező összekapcsolására Paul Willis szimbolikus kreativitás fogalmát használja a szerző. Ez alatt olyan művészeti eljárásokat kell érteni, melyeket a különböző szubkultúrák saját énképüknek megalkotása érdekében alkalmaznak.¹²⁸ A háború gondolatvilága Havasréti szerint érdekes kontextuselvű olvasást tesz lehetővé: „A háború allegorikus képe a fennálló közállapotoknak, a politikai viszonyoknak, és mivel a kérdéses korszakban Magyarországon a kádári konszolidáción alapuló, »bársonyos« zsarnokság uralkodik, a háborús képzetrendszer még provokatívabb.”¹²⁹ Ha igaza van a szöveg írójának, és a nyolcvanas évek háborús témájú dalszövegei valóban a külső (orosz) és a belső (kádári) elnyomást asszociálják, akkor a hasonló problémát felvető költemények – főleg, ha olyan életműről van szó, mely kapcsolódik az underground ellenkultúrájához – szintén

¹²⁷ Lásd: Klaniczay, i. m. 375-377. o.

¹²⁸ Willis, Paul E.: *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Open University Press, Milton Keynes, 1990. 1-27. o.

¹²⁹ Havasréti József: *Anna Frank és Nagy Testvér. A társadalom ellen folytatott háború kérdése a Spions és az URH szövegeiben*. In: Havasréti – K. Horváth, i. m. 180. o.

kiprovokálják a közvetlen politikai kontextus felőli olvasást. Ha ezt elfogadjuk, akkor Orbán Ottó 1981-es kötetének (*Az alvó vulkán*) háborús témájú prózaversei, vagy Marsall László *T-háború* című, agresszíven alliteráló darabja az 1980-as *Portáncfigurák* kötetből szintén ellenzéki pozícióban íródtak. A történelmi kontextus ismeretében mindenképp van létjogosultsága a gondolatnak (még ha a kulturális jelenségek egészére nem is szabad ráolvasni azt), Kemény István 1984-es verskönyvére pedig kifejezetten érvényesnek tűnik a háború képzetköre. Az *Út a hanyatlás nyilvánvaló jelei között* zárlatában „egy intézet felrobbant”, a kötetben utána olvasható *Egy poros úton történt* című költemény utolsó két sora az „öröm” bevezetésével teszi groteszkké az ipari épületek bombázásaira utaló háborús asszociációt („örültünk a nyolcasoknak / melyeket egy gép egy perzsa gyár fölött tett”), *A háború* pedig már címválasztásával is provokatívnak hat az egyidejű politikai előfeltevések ismeretében. Ez utóbbi versnél érdemes elidőzni, ugyanis néhány megoldása a nyelvhelyességi, illetve verstani tévesztések sorába illeszkedik, tehát hibaorientáltsága folytán akár a dalszövegekhez is közelíthet. A harmadik sor „Gyanusan sok bort adtak elénk...” mondatának fésületlen megfogalmazása két köznyelvi frázis összemosisából adódik. Az „adtak elénk” szókapcsolat a „raktak elénk”, illetve az „adtak nekünk” frázisaiból áll össze. A mondat nem csupán az igei vonzat idegensége folytán tüntet a nyelvhelyesség ellen, hanem – az első versszak másik három sorától eltérően – a metrikai szerkezetből következő ritmussal is. E ritmus ugyanis rendezettséget mutat: a kezdő pirrichiust két spondeus követi, majd a metrum ismét pirrichiusba vált, hogy végül egy csonka verslábbal végződjön a sor, mely három ponttal zárul, s így a folytathatóság, az ütem újratekintésének képzetét kelti. A metrikai olvasást a ritmusképleten kívül a „Gyanusan” kezdő szavának hibás helyesírása is alátámasztja. A mondatalkotás jólformáltságának hiánya tehát a metrika feltűnő megszerkesztettségével kerül feszültségbe, a ritmus kitüntetettsége viszont – szövegbeli unikum jellegének köszönhetően – provokációként hat. A hétköznapi nyelvhasználat pongyolaságának egyéb példái is megtalálhatók *A háború*-ban. A második versszak utolsó sorában egy amatőrnek tűnő sajtóhiba áll, mely feltehetőleg a „vállat vontam” és a „vállamat vontam” szövegváltozatainak keveredéseként született meg: „vállalat vontam, a pincébe mentem”. Mivel a „vállalat” kifejezés a költemény más pontjaival nem áll kapcsolatban, Kemény István lírájában pedig ritkán találkozni effajta kontextuson kívüliséggel, így sem a vers inherens részeként, sem avantgárd gesztusként nem értelmezhető a jelenléte. Az underground dalszövegei viszont a meghökkentés elérésének érdekében gyakran építenek be a szöveg asszociációs mezején kívülről érkező motívumokat. A Kontroll Csoport *Lilli*

Kommandó című száma lényegében a haláltánc műfajával rokonítható, benne egy idegen ember alakja bontakozik ki, aki a végítélet perceiben tangózni kezd. A címadó szókapcsolat a szám befejezésében, teljesen váratlanul érkezik, az idegen figurájának tulajdonított név szintén a kívülállást artikulálja. A dalszöveget Bárdos Deák Ági írta, az ő nevéhez fűződik Kemény István verseinek egyik leginvenciózusabb zenei feldolgozása. Okkal hoztam példaként a Kontroll Csoport dalszövegét. A látszólag külső pozícióból érkező motívumok ugyanis szimbolikus értékkel bírtak a nyolcvanas évek underground ellenkultúrájában, akár a *Lilli Kommandó* által működésbe hozott militarizmusról, akár *A háborúban* olvasható „vállalatról” van szó. Ez utóbbi eseten sem kell sokat spekulálni. Az alternatív társadalmi szerveződések, így a nyolcvanas évek undergroundja, a gazdasági, illetve politikai monopóliummal rendelkező szervezetek ellen határozzák meg saját előfeltevéseiket. Ebben az összefüggésben ellenkulturális többlettértelmet nyer a Kemény-versben található „vállalat” kifejezés, mely a szöveg kontextusán kívülre mutat ugyan, de idegenségét éppen a kulturális-ideológiai kontextus teszi ismerőssé. Nehéz megítélni, hogy egyszerű sajtóhibáról van-e szó, vagy éppen az undergrounddal alkotott közösség egy kivetülési pontjáról, melyre a nyelvi tévesztés hívja fel a figyelmet. Szerencsés és ritka szituációba kerül így az elemzés: ha önkéntelen a hiba, akkor sem áll fenn a sikertelen jelentéstulajdonítás veszélye. A háború képzetkörének műalkotásba történő integrációja ellenben egy komoly különbségre is rávilágít a Kemény-líra, illetve az underground dalszövegek kapcsolatában. Kemény István költészetének egyik alapkategóriájaként a humanizmust jelöltem meg. A dolgozat utolsó két fejezetében bővebben tárgyalom, hogy e lírában a háború miként válik a pusztuló történelem képének fontos strukturális elemévé. Hipotézisem szerint a hanyatló történelemszemlélet allegorikus megjelenítése éppen a humanizmus fogalmában lel nyugvópontra. A nyolcvanas évek underground mozgalma teljesen más következtetésre jutott, mint Kemény István lírája. Erre az eltérésre Havasréti József tanulmánya mutat rá: „a magyar art punkban az uralom természetének dalba szövése mindenféle emancipációs vagy humanisztikus törekvést vagy célkitűzést nélkülöz, sokkal inkább az elnyomás, a fegyelmezés, az alávetettség (már-már elvakult) kultuszát eredményezi, amely a terrorizmus jelenségei és figurái iránti sajátos vonzalommal is kiegészül.”¹³⁰ A közelmúlt magyar költészetében található olyan alkotó, aki a gerilla, a kvázi-terrorista pozícióját felvéve folytatott ellenzéki lírát, habár Tolnai Ottó 1967-es (tehát a tárgyalt underground időszaknál korábbi) *Sirálmellcsont* című kötetének

¹³⁰ Havasréti – K. Horváth, *i. m.* 180. o.

ciklusáról, a *Gerilla-dalokról* problémásan lehetne azt állítani, hogy elvakultan mutatta volna fel a terrorizmus kultuszát (Végel László a forradalmi alapállás kettősségében, a „komoly” és az „ironikus” keverésében határozza meg a versek módszertanát).¹³¹ Mindazonáltal nem tűnik véletlennek, hogy a politikai elnyomás eltérő terekben (s részben eltérő időkben) a társadalmi-esztétikai ellenállás azonos motívumait termelte ki. Kemény István költészete nem a terrorizmus témává emelése felé orientálódott, a lírai oeuvre gondolatvilágának alapvető referenciapontja a humanizmus lett.

A nyolcvanas évek underground mozgalmának kapcsolata a Kemény-korpussszal részben műfaji, részben ideológiai indíttatású. Előbbi irányvonal tanulmányozásakor viszont lehetetlennek tűnik kikerülni a politikai kontextus számbavételét. Ezzel kapcsolatban mélyen egyetértek K. Horváth Zsolttal: „Ahhoz, hogy a költészetből való politikai természetű értelemképzést véghezviessük, azt az alapállást kell elfoglalnunk és elfogadnunk, hogy a politika a magánéletbe (is) átszüremlő hatása a kelet-európai (főként, de nem kizárólag) értelmiségi életforma inherens, megkerülhetetlen létmódja volt a tárgyalt időszakban. Nem választás kérdése volt, hanem eleve adva volt.”¹³² Némileg blaszfém szójátékkal élve, a Menyhárt Jenő által megfogalmazott „igen-igen kemény, kemény világ” nyomait a most tárgyalt költői életmű nem csupán a szerzői név ismeretében viseli magán, hanem a nyolcvanas évek underground ellenkultúrájának (s kitüntetetten az art punk zenekarok dalszövegeinek) tapasztalatában is.

¹³¹ Vö. „[A] Gerilladalokban, a különállás, a forradalmi lázadás kettősségének ironikus ábrájában egyrészt e világérzés tragikus szükségszerűségét, belső komolyságát, másrészt pedig ennek a kívülállásnak ironikus mivoltát mutatja fel.” Lásd: Végel László: *Tolnai Ottó költészete*. In: *Híd*, 1968/4. Idézi: Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Kalligram, Pozsony, 1994. 30-31. o.

¹³² Havasréti – K. Horváth, *i. m.* 148.

III. Ady Endre poétikai és szellemi öröksége Kemény István verseiben

Ha az értelmező Kemény István verseit tanulmányozza, mindenképpen át kell gondolnia a szerzői korpusz lehetséges kapcsolódási pontjait Ady Endre költészetéhez. Az Ady-hatás erőteljes jelenléte mellett több kritikus is meggyőzően érvelt. Emellett Kemény István önreflexív megnyilatkozásai, a verseiben tetten érhető parafrázisok, stilisztikai elemek, s a megszólalás pozíciója, illetve a szerző értekező prózájának talán leghíresebb darabja, a *Komp-ország, a hídról* témaválasztása is igazolni látszanak az Adyhoz fűződő szoros viszonyt. A következőkben elsősorban a költeményekben megjelenő poétikai eljárások átöröklődésére, illetve az elődválasztás provokatív megjelenítésére összpontosítok, ám ehhez mindenképp először kell az Ady-líra fogadtatástörténetének anomáliáiról. Feltevésem szerint a recepció főbb csapásirányainak áttekintése fontos adalékokkal szolgál Kemény István lírájának jelenkori befogadhatóságához, olvashatóságához is. Az értelmezés természetesen túlmutat a kritikai irodalom belátásainak leírásán, Ady Endre költészetének a Kemény-lírára gyakorolt hatását ugyanis számos versben észre lehet venni (sőt, van olyan szöveg, mely közvetlenül is kifejti e kapcsolatot), s e versek segítségével összességében – minthogy a poétikai eszközök alkalmazása nem csupán technikai kérdés – Kemény István Ady-képe is körülírható. Ez a látens személy-, illetve költészetrajz a Kemény-féle verssszervezést is meghatározza, azaz alapvetően befolyásolja a költemények stílusát, s ezáltal magyarázatát is.

1. Ady Endre recepciójának újabb fejleményei

Számos szerző egyetért abban, hogy Ady költészetének alakulástörténete a kortárs lírára gyakorolt hatás szempontjából egyfajta hanyatlástörténetként beszélhető el. Többek között Szirák Péter és Eisemann György is azt az álláspontot képviseli, hogy a *Nyugat* korai generációjának vezető szerzőihez képest az Ady-oeuvre az újraírás, illetve a poétikai-eszmei előfeltevések tekintetében kevésbé játszik vezető szerepet.¹³³ Ehhez szorosan

¹³³ Vö. „Kovács András Ferenc Ady-intertextusain túl leginkább a tematikus idézettségre lehet itt gondolni, amely a Nagy László- vagy a Baka-recepcióban nem ártendezi az Ady-olvasás »nyelvtanát«, hanem megerősíteni igyekszik a költői nyelv teremtő dinamizmusától és potenciális sokértelműségétől »távol tartott« Ady-féle szereptudat sémáit.” Lásd: Szirák Péter: *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus, Budapest, 1999. 35. o. Vagy: „A posztmodern korszakküszöbhez érkezve – a Babits-, Kosztolányi- vagy József Attila-kötődésekhez képest – kevésbé

kapcsolódik az Ady-korpusz jelenkori befogadhatóságának problémája, mely egyrészt a szerzői életművet övező kritikai kultusból, másrészt a kortárs magyar költészet értelmezési fogódzóiból ered. Ady lírájának legújabb recepciójában e két tényező összekapcsolódik. A kritika kultikus megközelítését kikezdő újabb tanulmányok (az utóbbi jó tizenöt évről van szó)¹³⁴ leginkább a kortárs líraolvasás kódjait ütköztetik különböző Ady-költeményekkel, s ennek fényében próbálják revideálni a szerzői recepciótörténetet. E jelenség Gintli Tibornak az „istenes versekről” írt tanulmányában érhető tetten. A szöveg kezdetén a kortárs líra olvasója saját interpretációs mintáinak elégtelenségével szembesül, amennyiben az Ady-verseket uraló patetikus hanghordozás ellene megy a mai versszövegeket alapjaiban meghatározó ironikus beszédmódnak: „Ady lírai beszédmódjának számos jellegzetes vonása távol áll a mai olvasói ízléstől, amelyre némely karakterisztikus poétikai eljárása akár irritálóan is hathat. Napjaink befogadói elvárásai előnyben részesítik az ironikus hangoltságot, míg Ady költészetének egyik domináns hangneme a pátosz.”¹³⁵ A szerző a következő oldalon már azon szövegmagyarázatokról tudósít, melyek a kortárs líraolvasás előfeltevései – elsősorban a nyelvi megalkotottság – felől kutatják az életművet. Ez az irány nyilvánvalóan szembe helyezkedik a tematikai sajátosságok által meghatározott értelmezésekkel: „Ady költészetének ártértékelésében nagyobb jelentőség tulajdonítható az olyan poétikai eljárások kutatásának, amelyek ezt a képletet nem tartalmi kijelentések, hanem nyelvi szerkezetek révén bomlasztják. Az újabb recepció egy része ilyen irányban tájékozódik, s bár az eredmények biztatóak, további kidolgozást, s olykor meggyőzőbben alátámasztott érvelést igényelnek.”¹³⁶ Mindennek háttérében – ahogy arra Gintli Tibor is felhívja a figyelmet – a versekben megkonstruált beszélő én körülírása áll. Az önmagát önazonosnak tételező lírai alany felnagyítva – s gyakorta bosszantó magasságokban – jelenik meg az olvasó előtt, ám ha a költeményeket nem az én megképzésének önreflexív gesztusai felől értelmezzük, hanem a különböző nyelvi alakzatok ideologikus jelentéstöbbletének tudatában, akkor az egységesnek mondott szubjektum leleplezését érhetjük el, hiszen ezen alakzatok az önazonos én képzetét

fedezhetők fel költészetének nyomai a magyar líra kiemelkedő teljesítményei között, miközben az életmű a korszak materiális kánonának középpontjában maradt.” Lásd: Eisemann György: *Modernitás, nyelv, szimbólum*. In: *A magyar irodalom története II: 1800-tól 1919-ig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András. Gondolat, Budapest, 2007. 690.

¹³⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: *Irodalomtörténet*, 1998/3. 364-384. o.; H. Nagy Péter: *Az Ady-líra poétikai dilemmái*. In: *Iskolakultúra*, 1999/4. 70-82. o.; Török Lajos: *A szubjektum nyomában. A lírai szerep kérdése Ady Endre A föltámadás szomorúsága című költeményében*. In: *Ady-értelmezések*. Szerk. H. Nagy Péter. Iskolakultúra, Pécs, 2002. 63-72. o.

¹³⁵ Gintli Tibor: *Ady beszédmódja az istenes versekben*. In: *Iskolakultúra*, 2006/7-8. 27. o.

¹³⁶ *Uo.* 28. o.

minduntalan visszavonják. Ennek következtében – továbbra is Gintli írásművének logikája mentén haladva – nem csupán az életmű újraolvasása kecsegtet – akár a bírálat intenciójáról, akár a konkrét versek újraértésének igényéről van szó – jelentős eredményekkel, hanem az Ady-líra értelmezéstörténetének egyik legnagyobb közhelye is felülírhatónak tűnik. Ady költői életművének korszakolásakor a kritika előszeretettel fektet nagyobb hangsúlyt azokra a versekre, ciklusokra, kötetekre, melyek a jelképalkotás terén emelkednek ki. Ezzel szemben – állítja Gintli Tibor – az 1912 és 1914 között született kötetekben a szimbólumteremtés némiképp visszaszorul, s a mérsékelt képi indíttatással egyidejűleg a beszédmód a fogalmi költészet attribútumait veszi fel. Az istenes versek lírai megszólalása az én hatókörének csökkentését egyrészt az élőbeszédszerű nyelvhasználathoz való közelítésben éri el, másrészt a bibliai tradíció erőteljes stiláris, illetve szövegszerű jelenlétével, hiszen ezáltal a befogadói figyelem a vers megszerkesztettségére irányul, a lírai beszélő pedig a bibliai hang kölcsönzésének következtében nem válhat abszolúttá (hiszen a teremő pozíciójából a teremtmény helyzetébe kerül). Gintli Tibor szövegének bemutatása komoly tanulságokkal szolgál, mert remekül példázza, hogy Ady kultikusnak tekintett lírájához hogyan lehet józan módon hozzáférni az újraértelmezés igényével. A szerző által említett legújabb recepciós fejleményeket a költői életmű újraolvasásában figyelemre méltónak tartom, ám megítélésem szerint az értekezők néhol túlzásokba esnek.

Menyhért Anna az „ismerősség” gadameri fogalmára alapozza Ady-értelmezését.¹³⁷ Az írásmű az Ady-lírában egységesnek tételezett lírai én önazonosságát gondolja újra. A szerző feltevése szerint, a romantikából ismert szubjektumkoncepció, illetve az életrajzi olvasás az önazonos szubjektum ideájának megfelelő értelmezési keretet biztosítanak, ám ha más szempontot választ az értekező – jelen esetben a gadameri ismerősség retorikáját –, akkor a versbeli én önmegalkotásának sikeressége is kérdésessé válik. A Gadamer-féle szimbólumfelfogás – mely ezúttal *A szép aktualitásából*, nem pedig az *Igazság és módszerből* származik – a jelkép értelmezésének problematikusságát veti fel, amennyiben a szó eredeti görög jelentését vesszük alapul (ez a cseréptörés praxisa, melynek során a házigazda egy kettétört cserép egyik felét adja vendégének, hogy az majdani visszatérésekor igazolni tudja magát, s így váljon *ismerőssé*). Menyhért Anna interpretációja a gyanú fogalmára épül, ugyanis a szerző szerint korántsem biztos, hogy a

¹³⁷ Menyhért Anna: *Kipányvázott lóbuszok vára. Ismerősség és szimbólum Ady Endre költészetében*. In: *Iskolakultúra*, 1998/6-7. 127-138. o.

felmutatott cserépdarab valóban az egykori vendége. A szimbólum felismerése tehát nem garantált, ennek következtében az ismerősségre építő alakzat a megértés során problematikussá válhat. Az invenciózus érvelést követően a Kenyeres Zoltán-féle „lélekbeszéd” fogalmának (amely a „lélek” szövegbeli szimbólumát a beszélő énnel azonosítja)¹³⁸ kritikája következik szoros versértelmezéseken keresztül. A tropológiai, illetve retorikai elemzések kifutása szerint a beszélő én tisztában van nyelvi megelőzöttségével, ám önazonosságának megalkotását ennél fontosabbnak tartja, ezért azt az illúziót igyekszik kelteni, hogy ő uralja a versvilágot. Viszont abban a pillanatban – állítja Menyhért Anna –, amikor az olvasó belátja a megszólaló kiszolgáltatottságát a nyelv felé, gyanakodni kezd a szimbólumalkotás, azaz az önazonosság létrehozásának sikerességében. A tanulmány belátásaival – saját, reflektált preferenciáinak tudatában – egészen az utolsó megállapításig egyetértek: „Ha azonban az ismerőség retorikáját megkérdőjelezve olvassuk Ady költészetét, talán mégis összekapcsolhatjuk azzal a líratörténeti folyamattal, amely elsősorban az »én« nyelvi szituálhatóságának kérdéseiben érdekelt”.¹³⁹ Nem véletlenül fogalmaz óvatosan Menyhért Anna. Gintli Tibor példája nyomán valóban lehetséges, hogy több Ady-vers beszélőjének éntapasztalatát a nyelv általi megalkotottságban képzeljük el. Ám az sem véletlen, hogy a kilencvenes évek újraértelmezései előtt az Ady-recepció a kritikai értékelés tekintetében éppen az 1912 és 1914 között kiadott három kötet kapcsán bizonytalanodott el. Ha Ady egész életművét a nyelvi megelőzöttség, illetve az olvasói aktivitás perspektívájában szemléljük, igaza van Menyhért Annának, az életmű ilyenén interpretációját azonban a versek provokatív hangvétele miatt nem tartom lehetségesnek. A költemények az olvasó válaszára nem a szabad értelemadás tekintetében számítanak, hanem ad absurdum a világba behatoló cselekvések formájában is. Kenyeres Zoltán „modern romantikus”¹⁴⁰ fogalma – ahogyan Veres András meggyőzően kimutatta¹⁴¹ – támadható, ám kritikai hasznához kétség sem fér. A versek megszólalójának – szándékosan egységesítem most anakronisztikus módon az életművet – nem célja, hogy saját hitelét a nyelv önműködésének ismeretében elbizonytalanítsa. Ha viszont elfogadjuk Menyhért Anna felvetését és beillesztjük Ady líráját az említett vonulatba, akkor kontextuális erejéből (s ebbe a tízes évek említett kötetei is beletartoznak) sokat veszítünk. Az 1912-1914-ben írt könyvek a történelmi kontextus irányából is magyarázhatók. Ha a biblikus hangnem erőteljes jelenlétét

¹³⁸ A fogalmat lásd: Kenyeres Zoltán: *Ady Endre*. Korona, Budapest, 1998. 24-25. o.

¹³⁹ Menyhért, *i. m.* 136. o.

¹⁴⁰ Kenyeres, *i. m.* 9-123. o.

¹⁴¹ Veres András: *Ady szimbolizmusának kérdéséhez*. In: *Iskolakultúra*, 1996/7-8. 3-10. o.

összekapcsoljuk a nemzeti történelem mitikusságának versbeli artikulációjával, akkor a lírai én mérsékelt beszédmódját a történelmi (világháború előtti) kontextusra adott válaszként is értelmezhetjük.

A legújabb Ady-recepció elsősorban a kultikus megközelítések ellenében jött létre. A kritikai szövegek szoros olvasatai retorikai-poétikai hozadékaikat tekintve izgalmas fejlemények. Túlértelmezéseik elsősorban abból az igyekezetből adódnak, hogy az Ady-életmű egy szeletét – hol mérsékeltbben, hol radikálisabban – megszabadítsák a költő halála óta ráarakódott ideológiai jelentésektől (akár a proletár-szocializmusról, akár a népi írókról, akár a keresztény-konzervatív középosztályról van szó).¹⁴² A fogadtatástörténet e szegmensét azért villantottam fel két – számomra meggyőzőnek tűnő – példán keresztül, hogy szemléltethessem Kemény István lírájának eltérését Ady poétikájától, illetve hogy a szerző Ady-képét provokatív viszonyítási pontok ismeretében rajzolhassam fel.

2. „Én, Ady Endre” – Kemény István Ady-képéről

Kemény István Ady-képét két szövegen keresztül próbálom megragadni, az első a már érintett Ady-esszé, a második a *Témák a rokokó filmből* kötet egyik kulcsverse, *A nullán* (közben idézek a Bartis Attilával írt beszélgető könyvből is). Előbbi a benne megszólaló Kemény István pozíciója kapcsán a dolgozat első fejezetében már tárgyalásra került, ez alkalommal viszont a szöveg érdemi állításait is figyelembe kell venni. A *Komp-ország poétája* kötet 2005-ben jelent meg a Nap Kiadó In memoriam sorozatában Domonkos Mátyás szerkesztői közreműködésével. Ahogy az *Amiről lehet* adekvát szöveghelyén Kemény Istvántól megtudjuk, a szerzőt a *Holmi* képviselőjében Réz Pál kérte fel egy kritika megírására, ám rövid egyezkedés után a munka témája Ady Endre jelenkori (2005-ös) értelmezhetősége, pontosabban a költő eszmei-gondolati preferenciáinak kortárs érvényesíthetősége lett.¹⁴³ Kemény alapvetése szerint Ady lírájának vizsgálatakor valójában két költőt kell számításba venni. A magyar nyelv poétikai lehetőségeit világirodalmi szinten kihasználó művész helyett az értekezőt a magyarság történelmi helyzetére fogékony, s az egyidejűség szituációjában tudatos költői szerepet magára vállaló Ady érdekli. Az én lírai felnagyítása Kemény szerint az „utolsó magyar” pózával függ

¹⁴² E három értelmezői alapállás kultuszformáló stratégiáiról Teslár Ákos kitűnő tanulmánya tudósít. Vö. Teslár Ákos: *Ady-kultuszok és nacionalizmus*. In: *Regio*, 2005/4. 36-52. o.

¹⁴³ Bartis Attila – Kemény István: *Amiről lehet*. Magvető, Budapest, 2010. 38. o.

össze, aki a korabeli megszólalási formák közül a szélesebb tömeghez szóló beszédet választotta. A szélesebb tömeg (a magyarság) ekkoriban az európai trendekkel párhuzamosan a nacionalizmus ideájára reagált érzékenyen, s ez szerencsés együttállást jelentett Ady – Kemény megfogalmazásában – „zseni” alkatával.¹⁴⁴ A költő által választott hangnemet nagyban befolyásolta a magyarság identitásának kiválasztottság-tudata. Ennek köszönhető a biblikus beszédmód, a prófétai szerep, illetve a zsidóság testvércsoportként történő felléptetése. Ady kultuszának végét – mely Kemény vélekedése szerint a költő születésének százéves évfordulójára tehető – nagyban befolyásolta a magyarság küldetéstudatának elmúlása, mely az 1944-es eseményekből ered. Ekkor ugyanis lehetőség volt a nemzet felemelkedésére, mégpedig a rokon nép, a zsidóság védelme által. A magyarság – mondja Kemény István – ezt elszalasztotta, a nemzeti nagyság visszanyerésére pedig a történelmi körülmények tudatában ma már nem látszik esély: „ez a frusztrált, de küldetéses maradványszócska most múlik ki csendesen a szemünk előtt”¹⁴⁵ – olvasható a szöveg vége táján. Az Ady-életműben működtetett „utolsó magyar” szerepe egyrészt a történelmi kontextus révén válhatott valósággá, másrészt a költő „zsenije” miatt, aki erre a korszakra a tömegek nyelvén tudott reagálni, utolsóként: „a felületes sznobok és a fásult magyartanárok vitájában mégiscsak a magyartanároknak van igazuk: Ady Endre igenis tisztán látta a korát.”¹⁴⁶ Kemény István sarkos állítását nem célok kritizálni, mert nagyon fontos kapcsolódási pontot látok benne az Ady-recepció népképviselési vonulatával, mely mind a marxista szemléletű irodalomtörténeti munkáknak, mind a költő személyét mitikus magasságokba emelő, benne a nemzet sorsának reprezentáns alakját látó írásoknak sajátja.¹⁴⁷ A Gintli-szövegben említett „újabb recepció” e népképviselési hagyománnyal szemben határozza meg saját előfeltevéseit. Király István monstruózus monográfiája az Ady-kutatás megkerülhetetlen dokumentuma,¹⁴⁸ legérzékenyebb olvasója megítélésem szerint mindezidáig Kenyeres Zoltán volt. Igaz ugyan, hogy Kenyeres – a lírai oeuvre, illetve a kritika rétegzettségéhez képest rövidre sikerült – Ady-könyve Király Istvánnak az életműre vonatkozó, Lukáctól eredő narratíváját (mely tulajdonképpen a fejlődéselvű korszakalkotásra épül) újragondolja,¹⁴⁹ ám Király Ady-képének vázolásakor a kortárs viszonyulásnál jóval megengedőbb, a marxista irodalomszemléleti meghatározottságot türelemmel szemlélő attitűdöt érvényesít. Kenyeres szerint Király

¹⁴⁴ Kemény István: *Komp-ország, a hídról*. In: Holmi, 2006/2. 221. o.

¹⁴⁵ *Uo.* 226. o.

¹⁴⁶ *Uo.* 221. o.

¹⁴⁷ Vö. Eisemann, *i. m.* 690. o.

¹⁴⁸ Király István: *Ady Endre I-II*. Magvető, Budapest, 1970.

¹⁴⁹ Vö. Kenyeres, *i. m.* 35. o.

István Adyval kapcsolatos nézőpontja – a monográfia keletkezési körülményeinek ismeretében – teljesen releváns. Király monográfiájának végkövetkeztetését pontosan foglalja össze Kenyeres: „Ady nem azért volt világirodalmi jelenség, mert zseniálisan igazodott európai költői modellekhez, nem is azért, mert rávetíthetők későbbi eszmék, hanem azért, mert a maga korában a legmélyebben élte meg a magyar társadalom gondjait.”¹⁵⁰ Több nagyszabású munkára is hivatkozhatnék, ám Király István monográfiáját (az általa képviselt ideológia reprezentációjának szempontjából) egyrészt szimbolikus jelentőségűnek tartom, másrészt irodalomszemléletének provokatív (szintén a marxista perspektívából következő) valóságorientáltsága úgy látom, összecseng a Kemény-esszében leírtakkal. A legkevésbé sem gondolom, hogy Kemény István marxista költőként tekintene Adyra, Király írásművét azért tekintem referenciapontnak, mert látásmódját ugyanaz a kontextusra vetett (igaz, hogy torz) pillantás vezérli, mint azt a szerzőt, aki *Komp-ország, a hídról*-t írta.¹⁵¹ A történelmi, politikai kontextus iránti érdeklődés, annak verstényezővé alakítása – mint az első fejezetben látható volt – Kemény István verseinek is sajátja. E költészetben a referencializálhatóság provokációja nem független Ady hatásától. Ha Kemény Istvánt valóban az érdekli Adyban, hogy a költő „tisztán látta a korát”, és elfogadjuk azt a szerzői kommentárt, miszerint a *Komp-ország, a hídról* megpróbál „az ő [Ady] szellemében (bár igen óvatosan) fogalmazni”,¹⁵² akkor a nemrég született *Nyakkendő*, vagy az 1999-ben íródott 999 című háborús, aktuálpolitikai vers szintén Ady mentalitását viseli magán. A két poéta közötti viszonyról szólva hasznos lehet, ha vetünk egy pillantást az *Amiről lehet* soraira is, ahol Kemény István a költőelőddel kapcsolatos első tapasztalatát mondja el: „saját és igen korai felfedezésem volt Ady: a könyvszekrény mellett már a bilin ülve is őt láttam minden nap: ADY. Akkora betűk voltak az Ady-összes gerincén, hogy lekiabáltak a polcra. Alighanem ezt a három betűt tanultam meg először.”¹⁵³ Az idézet nyilvánvalóan túlzó retorikája árulkodó. A betűtanulás nem csupán irodalmi szocializációt, hanem kulturális szocializációt is jelent, ennyiben tehát nemcsak a Kemény-líra számára referenciapont Ady Endre, hanem a későbbi felnőtt ember szempontjából is az, aki e három betűvel teljesen banális módon, a bilin ülve találkozik

¹⁵⁰ Kenyeres Zoltán: *Király István Ady-képe*. In: *Gondolkodó irodalom*. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 450. o.

¹⁵¹ E torz pillantás például a „nemzeti költő” fogalmában érhető tetten, melyet a marxista irodalomkritika – s a benne helyet foglaló Király István – saját normáinak legitimációjára idomított. Ennek forrása alighanem Lukács György *Ady, a magyar tragédia nagy énekese* című 1939-es írásából származik. E szöveg nemzetfogalmának manipulatív torzításaival többen foglalkoztak, a legmeggyőzőbben talán Teslár Ákos. Lásd: Teslár, *i. m.* 47-48. o.

¹⁵² Bartis – Kemény, *i. m.* 39. o.

¹⁵³ *Uo.* 15. o.

először (alighanem ez a banalitás szolgál arra, hogy némiképp ellenpontozza a túlzásokra építő beszédmodot). A megszemélyesített (kiabáló) betűk alkotta név összhangban van Kemény István Ady-képének kontextuális, történelmi-politikai vonatkozásával is. Az Ady-kritika által központba helyezett felnagyított éntől aligha idegen az effajta figyelemfelkeltés („Kiabálni: le a bírókkal” – olvasható *A „Dies irae”* 1916-ban napvilágot látott opusában), de a szakirodalomban is találhatunk példát e jelenségre. A húszas évek közepén például, a *Nyugat*-ban megjelent elemzésekben is visszatér a „felkiáltás” momentuma (Komlós Aladárnál ugyanúgy, mint Hatvany Lajosnál),¹⁵⁴ de emlékezetem szerint nem lenne nehéz hasonló fordulatokra lelni a korábbi kritikákban, illetve a későbbi munkákban sem. A mitikussá növelt megszólaló felső pozíciójának problémává tétele (akár a versbeli beszédhelyzetről van szó, akár a polcra *lekiabáló* névről) ugyanúgy hozzátartozik Kemény István Ady-képéhez, mint a konkrét történelmi-politikai szituációra érzékenyen reagáló költő alakja. Ez utóbbi jól látható az Ady-esszéből, az előbbi sajátosság viszont *A nullán* című versben jelenik meg a maga erőteljes valóságában.

A szöveg sorkizárt, tulajdonképpen prózakölteményről van szó, s a műfajválasztás ezúttal sem indokolatlan. A prózaköltemény kifejezést Ősi János doktori disszertációjának meghatározásával egyetértve használom. A prózavers fogalmának önellentmondását a szerző Schein Gábor tanulmányára hivatkozva veti el. Eszerint a vers formai minimum kritériuma a ritmus szegmentáltsága. Amennyiben – mondja Schein Gábor – ezen olvasói elvárás nem teljesül, akkor a szöveget prózaként kell olvasnunk.¹⁵⁵ Ősi János inkább a prózaköltemény elnevezést javasolja, fogalmi következtetése tehát eltér Scheinétől. A szerző a technikai dimenzió helyett a befogadásesztétikai megközelítés mellett érvel, mely a Jausz által bevezetett esztétikai implikáció, illetve esztétikai distancia terminusaival ragadható meg: „a mű első befogadása során a mű puszta látványából szerzett első ismeret kétségkívül az, hogy a mű próza. Az ebből levont esztétikai következtetés (...) minden bizonnyal az, hogy a mű (...) *nem költemény*. A korábbi olvasmányokkal való összehasonlítás eredménye viszont egy ellentétes felismerés, miszerint a mű tartalma költői tartalom.”¹⁵⁶ (kiem. az eredetiben). A fogalomhasználat támadhatóságát Ősi János is

¹⁵⁴ Lásd: Komlós Aladár: *Ady Endre*. In: *Nyugat*, 1926/2. 97-110. o.; Hatvany Lajos: *Ady-versek. Léda ajkai között*. In: *Nyugat*, 1925/16-17. 299-300. o.

¹⁵⁵ Lásd: Schein Gábor: *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*. In: *Alföld*, 1994/12. 45. o.

¹⁵⁶ Ősi János: *Prózaköltemények a Nyugat korszakától 1989-ig*.
<http://doktori.btk.elte.hu/lit/osi/disszertacio.pdf>. 20. o. A letöltés ideje: 2011. június 25.

elismeri (a látott forma és a belső tartalom elválasztása Jakobson poétikai funkciója óta például elég anakronisztikusnak tűnik), ugyanakkor a gondolatmenet a prózaköltemények befogadásához kétségkívül hasznos. A doktori értekezés írója a *Nyugat* időszakától kezdi a prózakölteményekkel kapcsolatos kutatást, méghozzá a folyóirat körül csoportosuló szerzők azon ihletettségétől, mely a francia szimbolizmusból ered. Érdekes diszkrepancia viszont – írja Ősi egy nyomtatásban is megjelent tanulmányában –, hogy a lap korai kulcsszerzői, köztük Ady Endre, mennyire ódzkodtak a prózaköltemény műfajától.¹⁵⁷ Ez nagyban megkönnyíti jelen értelmezés helyzetét, főleg annak tudatában, hogy Kemény szövegének összeolvasása Ady Endre egyetlen prózakölteményével korántsem tűnik haszontalannak. Az *Ésaiás könyvének margójára A halottak élén* hatodik ciklusának címadó, egyben első darabja,¹⁵⁸ a szakirodalom a szöveg keletkezési időpontjának ismeretében elsősorban a háborús témájú alkotások közé sorolja azt, mint a világháború kitörése utáni első Ady-verset. *A nullán* nem a világháború kontextusát emeli a középpontba, ám a két szöveg összeolvashatósága a motivikus rájátszás miatt mégis releváns eljárásnak tűnik. Ennek bemutatása előtt viszont ki kell térni a két prózaköltemény közötti látszólagos vagy tényleges különbségekre. Az Ady-opus bibliai hangvételének intertextuális feltételezettsége éppen azon időszak terméke, melyben az én hatóköre – ahogy Gintli Tibornál olvasható – korlátozottá válik. Ez a szöveg nyitányának párbeszédese helyzetében érhető tetten. Az alapszituációban ugyanis nem az én gondolatai olvashatók, hanem az „Úr” szavai:

„Seirből kiált énhozzám is az Úr: »Vigyázó, mit mondasz az éjszakáról, vigyázó, mit mondasz az éjszakáról?« Ilyen hiábavalóság hát az ember isteni elméjének fényessége, hogy egy fuvalom által éjszaka lesz?”

A lírai én tehát nem a teremtő szerepében mutatkozik meg, hiszen további eszmeifuttatásai az „Úr” szavainak fényében nyernek jelentést. *A nullán* beszélője viszont a dialógus szituációjában domináns résztvevőként lép fel, a felsőfokú melléknév, illetve a disztribúciót feltételező „minden” használatával saját magát emeli piedesztálra:

¹⁵⁷ Lásd: Ősi János: *Csak így lehetett. Weöres Sándor prózakölteményei*. In: Új Forrás, 2009/2. 40-41. o. A tanulmány a szerző doktori disszertációjának része.

¹⁵⁸ *Ady Endre összes versei*. Szerk. Láng József – Schweitzer Pál. Osiris, Budapest, 1998. 765. o.

„Én, Ady Endre, minden idők legnagyobb költője, aki
rákényszerítettem betegségemet e világra”

A kommunikációt feltételező hangnem a végrendelet műfajából ered. A megszólaló én – halála közeli eljövételének tudatában – megkísérli a kivonulást az életből, ám e kivonulás lehetséges sikertelenségére is gondolva saját beszédmódját a végrendelet írott formájához igazítja:

„Amennyiben viszont tervem nem sikerülne, azaz végső búvóhelyem
elérése előtt alázna meg a halál, akkor a következő történet
testemmel”

A megnyilatkozó kiemelt pozíciója viszont a prózakölteményben ellenpontra is talál. Az én – halálát előre látva – nem individualista számvetést végez, hanem közösségi meghatározottsága folytán az őt körülvevő világ további működésére fókuszál. Ez a tekintet viszont a saját, felnagyított pozíció felülvizsgálatát is megköveteli. Az én megválna az önmagának tulajdonított jogoktól, melyek közé nemcsak kiemelt, királyi helyzetét, hanem az identitását uraló személyiséget is beleérti:

„Gondoskodnom kell erről a világról.

Kijelentem, hogy lemondok a kínzás és kínzatás, az első éjszaka és az
őt követő örök, elkerülhetetlen féltékenykedés jogáról,
megvetéseimről, koronámról, személyiségemről, mindenről”

A két szöveg közötti differencia így láthatóvá válik. Mindkét alkotás visszavonja a felnagyított megszólaló státuszát, ám míg az Ady-költemény esetében ez kiindulópontként értelmezhető momentum, addig Kemény István művében az önkorlátozás az önmaga hatalmi jelvényeit feláldozó (visszaszolgáltató) „legnagyobb költő” közösségi meghatározottságának következtében, mintegy szükséges konzekvenciaként jelenik meg, egyértelműen ironikus felhanggal. Az én beszéde mindkét esetben származtatott, ám míg az *Ésaiás könyvének margójára* az „Úr” igéi révén válik ihletetté, addig *A nullán* a beszélő által felvett Ady-szerep diszkurzív tényezőin belül kényszerül saját helyzetének újragondolására. Ebből következik a két szöveg motivikus kapcsolatában megragadható különbség is. A közös pontra, aminek alapján Ady Endre remek darabja pretextusként

olvasható, az örület megjelenési formáiban lehet rámutatni. *A halottak élén* kötet prózakölteményében megnyilatkozó én előbb saját épelméjűségéről tudósít, azonban uralkodó hatáskörének visszavonásával párhuzamosan józansága is elvész. A zárlatban előbb egyszerű kertésszé minősíti le magát, majd e szerepben a háborodottság attribútumát veszi fel. Mindeközben persze elengedhetetlen megjegyezni, hogy a kertész metaforájában a paradicsomi kiűzetés ószövetségből ismert allegóriája is felsejlik:

„kertész maradt belőle, és a nagy fejű, gyengeelméjű kertésszel
dobatnak ki most egy egész fajt az édenből”

A nullán tehát a keresztény kultúrtörténetet olvassa rá a személyes élettörténetre, az Ady-szöveg viszont némileg másképpen használja ki az örülség motívumát. Az ószövetségi rájátszás itt már a prózaköltemény nyitányán észlelhető, a Seir-hegy – Ezékiel próféta könyvében olvasható – elpusztításának képében (“És teszem Seir hegyét pusztaságok pusztaságává, és kiirtom belőle az átmenőt és visszatérőt” – Ezékiel, 35. 7), illetve a Károli-féle Bibliából kölcsönzött citátumban (Ézsaiás, 21. 11), s a műben – nem beszélve a címről – további bibliai utalások is találhatók. Az örület viszont – Kemény opusától eltérően – nem egy szimbolikus szubjektumon keresztül válik egyetemessé, hanem a tényleges „Úr” szólamából adódik. „Az ember isteni” intellektualitását a megszólaló „egy fuvalom által” sötétségbe képes borítani, s nem a tudás almájának megdézsmálása miatt, hanem az emberiség maga alkotta történelmének hanyatlása következtében: „újra és újra leesik a sárba az Embernek arca.” A szöveg utolsó félmondatát Kemény István is írhatta volna, ám *A nullán* az eredendő bűnbeesést nem a káini gyilkosságban határozza meg, ennyiben tehát a mű nem illeszthető abba az allegorikus indíttatású narratívába, melyet a következő fejezetekben igyekszem feltérképezni. Ady prózakölteményének zárlata viszont alapvető tapasztalata Kemény István azon verseinek, melyek a pusztuló történelmet allegorikus módon tárják a befogadó elé. *A nullán* bibliai rájátszásából ugyanakkor egy érdekes szövegközi feszültség ered. Az ószövetségi, ótestamentumi zárlat helyiértékéből adódóan kiemelt momentuma a prózakölteménynek, akárcsak a lírai én végrendeletet idéző beszédmódja, mely egyértelműen uralja a szöveg homlokterét. A testamentum (*Vulgatából* származó) kifejezése a keresztény Biblia kánonjára, azaz Isten hagyatékára utal, s eredetileg latinul végrendeletet jelent, ennél fogva Kemény prózakölteményének zárlatában a befogadást vezérlő műfaji kód kiszélesedik. A beszélő önjellemzésének kettőssége viszont nem teszi lehetővé, hogy e transztextuális (Genette) kapcsolatot problémamentesen

kezelje a szövegmagyarázat. A kiűzetés megtörténik, ám az isteni rendeletet végrehajtó hatalmat a „gyengeelméjű kertész” képviseli, s így az ószövetségi passzus blaszfém minőséget vesz fel. A végrendelet bibliai műfaja, illetve irodalmi kódja a prózaköltemény legvégén (hiszen a „kertész” jelölője csak az utolsó szó, az „éden” vonzáskörzetében nyer bibliai többletjelentést) összeütközésbe kerül egymással, s így a mű azon nagyszerű irodalmi alkotások sorába illeszkedik, melyek a zárlatban írják felül a szöveg által kialakított olvasói elvárásokat; azaz újraolvasásra ösztönöznek. Kemény István Ady-képének tanulmányozásakor termékenynek bizonyul összeolvasni e két prózakölteményt, hiszen *A nullán* soraiban kibontakozó mitikus beszélő provokatív azonosítása Ady Endrével, s e megszólaló hatókörének visszavonása nem csupán az Ady-hatás jelenlétére világít rá, hanem a sokak által megfogalmazott abszolút szubjektum kritikájára, tehát a hagyományválasztás produktív átdolgozására is. A komparatív eljárás sikeressége ez esetben éppen abból adódik, hogy az *Ésaiás könyvének margójára* az életmű azon szakaszában keletkezett, melyet a legújabb recepció a mai versértés tekintetében olvashatónak, olvasandónak ítél.

3. A szimbolizmus öröksége

Kemény István Ady-képe kapcsán tehát a politikai-történelmi kontextus intuitív versanyaggá tétele, illetve a felnagyított én pozíciójának újragondolása kikerülhetetlen tényezőnek látszik. Az első fejezetben több helyütt is szóltam e lírai sajátosságok szerepéről Kemény költői életművében, ennek megfelelően a két szerző poétikájának összehasonlításakor e jellegzetességeket alapvető viszonyítási pontoknak tekintem (azaz nem élek gyanúperrel, miszerint Kemény István önreflexív irodalomtörténeti hagyománytudata az általa megrajzolt Ady kapcsán téves volna, s ebből következően szükséges lenne kritikai felülvizsgálata is). Az Ady-hatás konkrét poétikai megnyilvánulásait a Kemény-korpuszban a szimbolikusnak hívott képalkotás terén vizsgálom, majd – a következő fejezetek előrevetítéseként – az „örök visszatérés” motívumával foglalkozom. Eközben érinteni fogok olyan lírai attribútumokat, melyek Kemény verseinek befogadásakor önmagukban sem kerülhetők ki, az Ady-kapcsolat ismeretében pedig a két költő közti poétikai folytonosságot is artikulálják.

Mindezek előtt viszont érdemes számba venni Ady költészetének további jellegzetességeit, ugyanis előfordulhat, hogy a fenti szempontokon kívül az olvasó egyéb

összevetési lehetőségeket is talál e lírai életművek között. Eisemann György összefoglaló igényű tanulmányában Ady lírájának stílustényezőit, illetve motivikus értelmezhetőségét veszi számításba a fogadtatástörténet ismeretében.¹⁵⁹ Eszerint az Ady-versek befogadásában kulcsszerepet játszik a francia dekadensektől (Szegedy-Maszák Mihály híres tanulmányára alapozva elsősorban Baudelaire, Verlaine és Rictus műveiből) örökölt szimbolizmus,¹⁶⁰ a (Vörösmarty, Vajda, Ábrányi és Reviczky hatását mutató) „látomásos-felnagyító képiesség”, az archaikus, sokszor zsoltárköltészetet idéző beszédmód (melynek forrásai a kálvinista énekek és a magyar nyelvű protestáns Bibliák), illetve a népköltészeti elemek (kuruc kori daloktól ihletett) jelenléte. Ady lírájának motivikus értelmezései Eisemann szerint a következő témák versbeli megfogalmazásaiból erednek: a magyarság történelmének erőteljes megjelenéséből; a bibliai kód felőli olvashatóságból; a nagy romantikus témák (szerelem, halál) modern-egzisztencialista újraírásából; az őstermészet motívumainak makacs átemeléséből a nagyváros színterébe; illetve a közéleti-politikai beszédmód kontextust uraló szerepéből. A recepciókritikai kivonatot pontosnak tartom, lehetséges bírálatával épp ezért nem foglalkozom. Az érdekel csupán, hogy e stíláriis sajátosságok közül melyek érhetők tetten a Kemény-oeuvre darabjaiban. Mivel jelen fejezet célja, hogy Kemény István költészetének stíluselemeit vegye számba, ezért a tematikus egyezéseket nem vizsgálom (közülük a magyarság témája, a Biblia felőli értelmezhetőség, illetve a közéleti poézis mutat rokonságot Kemény életművével, e sajátosságokra az értekezésben fény derül). E líra népköltészeti indíttatását aligha lehetne igazolni, ennek elvetése nem igényel hosszas magyarázatot. Az élőbeszéd iránti vonzódás, mint láttuk, a hibákra épülő stíluselemként épül be az életműbe, funkciója nem a szájhagyomány általi átörökítés. A népdalköltészetre jellemző magyaros ritmus árnya feltűnik ugyan néhány szövegben, ám ezek egyrészt ritka példák, másrészt ritmikai rontásokkal telítettek (lásd a már elemzett *Hajnalt*, vagy *Az eperfa lombját*). Az írott költészet történeti megjelenésének következményei közé tartozik, hogy a népköltészetről alkotott modern fogalmaink szükségképpen torzak, így a témáról való beszédet már önmagában is fenntartásokkal kell kezelni.¹⁶¹ Mindenesetre annyi biztosan megállapítható, hogy Kemény István lírájának akkor sem meghatározója a népköltészet, ha a lehető

¹⁵⁹ A következő összegzést lásd: Eisemann, *i. m.* 691. o.

¹⁶⁰ Szegedy-Maszák Mihály: *Ady és a francia szimbolizmus*. In: *Irodalmi kánonok*. Csokonai, Debrecen, 1998. 125-140. o.

¹⁶¹ Erről bővebben lásd S. Varga Pál *Naiv-eposzunkról* szóló elemzésének vonatkozó szakaszát: S. Varga Pál: „Népies-nemzeti”, „nemzeti klasszicizmus” – a nemzeti irodalom hagyományközösségi szemlélete. In: *A magyar irodalom története II: 1800-tól 1919-ig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András. Gondolat, Budapest, 2007. 449-451. o.

legtágabban (s legeltorzítottabban) értelmezzük a fogalmat. Az archaikus hangnem bibliai ösztönzésére lehet példát találni a Kemény-oeuvre darabjai között. A zsoltárköltészetet mélyen jellemző panasz, magasztalás vagy könyörgés retorikája szintén mutat rokonságot Kemény István – egyébként inkább a fogalmiságra érzékeny – lírájával (lásd a panasz maníros megjelenését a *Rossz előérzetben* vagy a *Feltételes szabad asszociációkban*). Az Ady-korpuszban a zsoltárok beszédmódjának újrafelfedezése – ahogyan azt Rónay László meggyőzően kimutatta¹⁶² – a prófétai szereppel hozható összefüggésbe. Mint arról szó volt, Kemény lírájában a beszélő a kétkedés alapállapota következtében nem válhat alkalmassá a próféta szerepének betöltésére (ezáltal a látomásos képiesség is elvethető, melynek terepe inkább az értéksemleges álom lesz). A prófétai hangnemhez – Adynál feltétlenül – hozzátartozó pátosszal találkozni lehet Kemény István verseiben, ez a stílus viszont – mint Kardeván Lapis Gergely jelezte – ellenpontra is talál, méghozzá az előző fejezetben tárgyalt szuszpenzív iróniában.¹⁶³ A Bibliát legitim morális forrásként felhasználó lírai tradícióval, illetve a prófétai látomásossággal szemben egyébként is vannak fenntartásai Kemény költészetének. Erre a legjobb példa *A koboldkórus* első ciklusának címe, mely töredezetten idézi meg Dániel próféta nagy látomását. A bibliai szöveghely a következőképp hangzik: „Ahogy így *magamra maradtam*, s előttem a nagy látomás: minden erőm elhagyott, arcom halálsápadt lett, s csaknem összeestem” (Dániel, 10. 8) (kiem. FR.). Alighanem nem tévedés azt állítani, hogy a „Ma gamrama radtam” hangsor, s az alatta zárójelben olvasható „használatlan varázsigé” megjelölés az ószövetségi idézetre mutat.¹⁶⁴ A bibliai szókapcsolat nem csupán írásképeben, mintegy a dadogás imitációjaként veszt el teljességét, hanem érvényességét tekintve is működésképtelenné válik. A prófétai szerep kitüntetettsége a „használatlan” jelző révén explicite is elveszik, a varázsigét alkotó szavak szegmentáltsága pedig a szerephez tartozó kimondás erejét vonja vissza. A prófétai legitimáció tehát nem elégséges feltétele a lírai megszólalás hitelességének. Az *Egy próféta* című Kemény-vers zárlatában a prófétai elszántsággal rendelkező lírai alakot külső jegyei teszik nevetségessé:

¹⁶² Rónay László: „Szememet ezer rémség nyúzta” – *Próféták és zsoltárosok 20. századi irodalmunk első szakaszában*. In: *Lélek és szó. Esszék, tanulmányok*. Argumentum, Budapest, 2004. 9-12. o.

¹⁶³ Ha elfogadjuk, hogy Kemény lírájában az irónia függésben van, akkor Kardeván Lapis Gergely azon meglátásával, miszerint a pátosz és az irónia találkozása a groteszk romantikában oldódik fel, vitatkoznunk kell (Vö. Kardeván Lapis, *i. m.* 85-86. o.). Ha e két fogalom teoretikus találkozása valóban a groteszk romantikus felfogásában valósul meg, akkor a groteszk magyarázati szféráját meglehetősen leegyszerűsítjük, hiszen nem vesszük figyelembe a groteszk minőség azon huszadik századi alakulását, melyből Kemény István lírája bizonyíthatóan építkezett (Vö. az első fejezetben említett Kafka-hatással).

¹⁶⁴ Azzal együtt, hogy az idézésnek más iránya is lehet. A „Ma gamrama radtam” játékos-ironikus jelentésében a primitívnek mondott népek halandzszerű varázsigéire is utalhat.

„– Nem lesz abból se semmi! – nevetnek össze,
akik már nem dőlnek be hosszú, ősz hajának
és megtört szemének”

A vers iróniája abból származik, hogy az eredetileg filmrendezőnek készülő lírai figurát egy filmjelenet perverz papjának látványa fordítja a prófétai hivatás felé. A *Ki fog törni* első versszakában pedig a prófétával kapcsolatos közösségi elvárások lefokozása olvasható. A kezdő hasonlat a tartós köhögéssel veti össze a prófétai beszédet, mely összehasonlítás a legkevésbé sem eredményez felemelő asszociációkat. A hangképzés minimális kritériumában a közösség még fenntartja a szerep létezésének lehetőségét, ám a kommunikáció szituációjához kapcsolódó lemondás érzetét e lehetőség nem feledtetheti el:

„A prófétát sem gyűlöljük jobban
mint azt, aki órák óta köhög.
Aki nem üres szóra nyitja a száját
az nekünk már ugyanaz.”

Ady szimbolizmusa viszont minden bizonnyal hatott Kemény István költészetére. A kapcsolatot a Kemény-kritika még nem tárgyalta részletesen, ugyanakkor számos értekezőnél felmerül a szimbolista ihletés lehetősége. Guillaume Metayer nagy ívű tanulmányában egy lábjegyzetben veti fel a hatásviszonyt: „Kemény sok tekintetben Ady francia ihletésű szimbolista költészetének örököseként jelenik meg.”¹⁶⁵ Szávai Dorottya a *Hidegről* írt kritikájában egyfajta kettősséget fedez fel az Adytól (is) örökölt szimbólumhasználatban. Eszerint a hagyomány újraírása és annak akceptálása párhuzamosan van jelen Kemény verseiben: „az Ady-parafrázisok sem a szimbolista tradíció tagadását, pusztá dekonstrukcióját jelentik, hanem legalább annyira a példakép mindennek ellenére igenlését-igényét.”¹⁶⁶ Ha Kemény szimbolista érdeklődését az Ady-hatás perspektívájában kell szemlélni, akkor az utóbbi szerző jelképhasználatát is érdemes átgondolni. A fogadtatástörténetben szinte konszenzuális lett az a belátás, miszerint Ady szimbolizmusa nem választható le a felnagyított én megalkotásáról. E tapasztalat

¹⁶⁵ Metayer, Guillaume: *Kemény István és a történelem, avagy a mítosz örök visszatérése*. In: Kalligram, 2008/5. 84. o.

¹⁶⁶ Szávai Dorottya: *Játék a büntudattal. Kemény István: Hideg*. In: Kortárs, 2002/1. 91. o.

szemléltetéseként két olyan szerzőtől idézek, akiknek az irodalmi nyelvről alkotott nézetei gyökeresen eltérőek. Míg H. Nagy Péter Ady-tanulmányában a nyelv uralhatatlansága elméleti kiindulópontként szolgál, s ennél fogva kritikai kategóriaként működik,¹⁶⁷ addig Veres Andrásnak a költő szimbolizmusáról írt dolgozata a nyelvi megelőzöttség eszméjének ignorálásához leíró, akceptáló jelleggel közelít.¹⁶⁸ Az értekezők azon álláspontja viszont, mely a jelképképzést a szubjektum kitüntetett helyzetében határozza meg, megegyezik. Veres Andrásnál: „az én felnagyítása hasonló céllal történik, mint a szimbólumok kiterjesztése: olyan teljességérzetet sugall, amely eleve megvalósíthatatlan.”¹⁶⁹ H. Nagy Péter megfogalmazásában pedig: „Ady költészete a szimbolizmus azon válfajával rokonítható, mely a lírai én megerősítésében érdekelt (pl. Baudelaire egyes versei).”¹⁷⁰ Az értelmezés hangsúlyát természetesen nem a két irodalomtudós eltérő előfeltevéseire kívánom helyezni (az idézetek kiválasztása nem provokatív gesztus), hanem a közöttük lévő konszonanciára, éppen ezért a fenti következtetéseket a továbbiakban evidenciaként kezelem. Hipotézisem szerint Kemény István verseire nem jellemző az én piedesztálra emelése (azzal együtt, hogy e költészet személyességét aligha lehet kétségbe vonni), az enigmatikusságban viszont látok hasonlóságot Ady lírájával. H. Nagy Péter Ady esetében a képképzés nonreferenciális jellegéről beszél: „A szerző kitünteti a nem-referencializálható képhasználatot, azaz a nyelvi jel megosztottságát, ami mindenekelőtt az Ady szimbolizmusaként tárgyalható poétika alapját készíti elő. A nonreferencialitás Ady esetében abban ragadható meg, hogy a versbe kerülő kép mint jelölő olyan jelöltre utal, amely egyrészt nem konkretizálható (pl. A fekete zongorára utalva: mi a fekete zongora?), másrészt rendkívül tág jelentése lehet (pl. a fekete zongora az X, az Y, a Z is), harmadrészt a vers nem ad egyértelmű utasítást, hogy milyen viszonyok alapján lenne visszakereshető ama bizonyos jelölt (pl. a fekete zongora azonosíthatóságának miért éppen az az alapja, ami az egyes sorokban). Ennek elsősorban

¹⁶⁷ Vö. „Ady lírája elsősorban a személyiségbe vetett hit mentén alakul és kevésbé szembesül annak nyelvi feltételeivel. Így életművének tetemes része is azon 19. századi törekvésekkel rokonítható, melyek abból indulnak ki, hogy a nyelvet megelőzi beszélőjének szándéka (ellentétben például Kosztolányi nyelvfelfogásával). Annak ténye azonban, hogy e reláció fordítva is elképzelhető (a nyelv láttat összefüggéseket a beszélővel), arra is figyelmeztet, hogy e szempontot érdemes figyelembe vennünk e lírai életmű tárgyalásakor. Ennek a kortársi tapasztalatnak a függvényében ugyanis többféle meghatározottsága lehetséges Ady költészetének. Elképzelhető az is, hogy némely verse korszerűtlenebb szemléletformákat hív életre (pl. a korai Babits-hoz vagy Kosztolányi-hoz viszonyítva), mint amiként az is, hogy egyes darabjai szembesítenek a hagyomány uralhatatlanságával és a nyelvi tapasztalat többértékűségével. (Ebből a szempontból az életmű mélypontjának tekinthető *A Minden-Titkok versei*).” Lásd: H. Nagy, *i. m.* 73. o.

¹⁶⁸ Vö. „Az viszont nyilvánvaló, hogy mi sem áll tőle távolabb, mint a nyelv uralhatatlanságának gondolata.”

Lásd: Veres, *i. m.* 6. o.

¹⁶⁹ *Uo.* 5. o.

¹⁷⁰ H. Nagy, *i. m.* 73. o.

az lesz az eredménye, hogy a vers megnyitja a maga jelentéstartományát, és magát a jelentést is sokdimenziójú struktúraként mutatja fel. Ugyanakkor a vers »világát« el is szigeteli a konkretizációtól. Ily módon sok Ady-vers esetében például nem arra nyílik lehetősége a befogadónak, hogy a lehetséges értelmeket körülhatárolja, hanem inkább arra, hogy magának a visszakereshetetlenségnek a tényét konstataálja. Tehát nem az a befogadó feladata, hogy megfejtse a szimbólum jelentését, mint rejtvényt, hanem az, hogy annak poétikai dimenzióit, funkcióját tárja fel.”¹⁷¹ A szerző a továbbiakban értelemszerűen a versek megszerkesztettségére összpontosít, s a szimbólumok ilyen használatában az olvasás – tulajdonképpen de Man-féle – allegóriáját fedezi fel. A következő fejezetben próbálom megindokolni, hogy Kemény István költészetének általam vizsgált szegmense az amerikai szerző allegória-elméletével miért nem hozható problémamentesen összefüggésbe (ugyanakkor az átfedésekről érdemes szólni). Az Ady-versekben használt nonreferenciális képalkotásból nem következik szükségszerűen, hogy az értelmezői tekintet ne tulajdonítana jelentést az adott szimbólumnak. Ha a különböző jelképek az olvasók közvetlen kulturális tudására nem is játszanak rá (illetve a szöveg kontextusa sem biztosít megoldási kulcsot a jelentéstulajdonításhoz), bizonyos gondolati futamokat akkor is elindítanak a befogadóban (legyen szó a kifejezések impresszív erejéről, vagy a Veres András szövegében látott lírai beszélő mitikus felemeléséről, aki a látszólag enigmatikus szimbólumok jelentését fel tudja fejteni). H. Nagy Péternek a nem-referencializálható képalkotásról írt gondolatai viszont jelen dolgozat számára fontos felismerést hordoznak. Kemény István költészetének enigmatikusságát Ady szimbolizmusával rokonítom, s a következőkben a nonreferencialitást, illetve a Titok kategóriájának versbeli megjelenését helyezem előtérbe.

4. A Központi Titok

Kemény István verseinek enigmatikussága a Titok szövegbeli megjelenésével van összefüggésben. Az *Út a hanyatlás nyilvánvaló jelei* közt a szerző első kötetében látott napvilágot, Prágai Tamás a kilencvenes évek fiatal lírikusairól szóló tanulmányában a költeményt az egész nemzedékre érvényes programversnek tekinti.¹⁷² Értelmezését a szöveg harmadik strófájának nagybetűs szókapcsolatára, illetve a zárlatra alapozza:

¹⁷¹ Uo. 76. o.

¹⁷² Prágai Tamás: *Komolyhon tartomány illesztékei. Irányvonalak a kilencvenes évek „fiatal lírájában”*. In: Kortárs, 2000/6. 59. o.

„a tájnak kikapcsolt Központi Titka van”

„Vigyázat, egy intézet felrobbant, s tájon
most elszabadult eposzok csavarognak.”

Prágai Tamás szerint a versben megjelenő Titok „kikapcsolt” állapotából az következik, hogy a világ mögöttes tartalmának (*lényegének*) felderítése több, frekvenciált titok összeolvasásával akár lehetséges is volna, ám az „elszabadult eposzok” a központi Titok jelen-nem-létéhez kapcsolódnak, s így a „Titok hiánya” válik a jelentésképzés kiindulópontjává. Ennélfogva a központi Titokhoz nem férhetünk hozzá a megismerés révén, pusztán konstatálhatjuk a létezését: „a veszteség, a Titok elvesztése tulajdonképpen föltárta azt a tartományt, ami titoknak – megközelíthetetlennek, elérhetetlennek – tűnt: az értelmén túli értelem világát (hogy egyáltalán van valami az értelmén túl).”¹⁷³ Az életmű egységes olvasása során – tehát ha a különböző versekben megjelenő Titok motívumára fókuszál az értelmezés – kiderül, milyen pontos is Prágai Tamás megfogalmazása. Ezt csupán annyival egészíteném ki, hogy a versben a „Központi Titok” létezésének belátása a felnőtté válással, a fiatalkor befejeztével fonódik össze. A beszélő ugyanis „az Egyetem épületéből” lép ki a vers második részében (előtte az „apó” jelölővel illetett, beavatott szerepben lévő lírai alak próbálja maradásra bírni), s a pusztulás jeleinek (köztük az egyidejű történelmi kontextus) észlelésével kezdi meg felnőttkori útját. A szöveg végén az intézet felrobbanása nemcsak az Egyetemre (s ezáltal a fiatalkori tudás szükséges újrafogalmazására) utalhat, hanem a „Központi Titok” jelölője révén a nyolcvanas évek központozott szocialista berendezkedése felől is interpretálhatóvá válik, melynek speciális szerepe a versvilág értelemhatárai között csak az egyidejűség révén határozható meg, egyéb összefüggésben e korszak is beilleszkedik a történelem (negyedik versszakban található) „romjai” közé, s így válik a hanyatlás egyik nyilvánvaló jelévé. Az enigmatikusnak látszó „Központi Titok” tehát a konszenzuális társadalmi nyelvhasználat asszociációjaként is értelmezhető. Ha viszont a szerzői oeuvre homogenizáló olvasatánál maradunk, és elfogadjuk, hogy az értelmén túli „lényeg” valóban a Központban helyezkedik el, akkor a *Hideg* kötetben megjelent *Dél* befejezése az értelmezői út egyik fontos állomásának tekinthető:

¹⁷³ *Uo.* 59-60. o.

„Most beljebb megyünk. Így megyünk.

És itt a gépház. Ez titokzatos.”

A vers tehát a Titokhoz tartozó Központiság konstataálásig, a működés belátásáig jut el („Átadom a korszakot. Működik” – olvasható az első sorban). A Titok megragadására viszont a Kemény-költemények beszélője nem képes. A *semmieset* című nagyvers, mely a nulla kiközösítését meséli el a számok világából, váratlan befejezést választ. A szövegbeli számok hosszasan sorolják érveiket a nulla ellen, próbálják megokolni, miért rekesztették ki maguk közül a nullát, a vers utolsó, zárójelbe helyezett strófájában viszont meglepő módon visszamennek a magára hagyott absztrakt lírai hősért. A cselekedet motivációjára nem találnak megfelelő magyarázatot, a Titok létezése nem párosul saját felfejthetőségével:

„Mért mentek vissza érte végül?

Máig tűnődnek, miért is.

Az ész itt megáll és visszaszédül,

Hogy mért fordultak vissza végül.

Az éj nappalt, a nappal éjt szül,

Titok van - nyitja mégsincs.”

A Titok létezik, de elveszett. Létezésének tudata viszont a történelem nagy összefüggéseinek létezését is jelenti. Ha a megszólaló nem férhet hozzá ezen összefüggésekhez, a Titkot hordozó „elszabadult eposzok” – tágabb értelemben az eltűnt kultúrák – utáni vágya akkor is megmaradhat. A *Rossz előérzetben* tetten érhető sóvárgás Atlantisz felé vagy az *Éjjel a nyájaknál* eltűnt pásztoraik után való áhítozás remekül mutatják ezt az attitűdöt. Csak egyetérteni lehet Szávai Dorottyaival abban, hogy Kemény István költészetének nosztalgiája e reményteli vágyakozásban ragadható meg: „Nem a Titok halálának vagy felszámolásának költészete ez. Egy titoktalan vagy titoktalanító kor és kultúra mélyén mégiscsak ott rejlő titok felkutatásának és felmutatásának költészete, de legalábbis a titokban való – reménytelenségen túli – remény Kafkát idéző vágyának művészete. Ez volna a Kemény-líra »Kafka-paradigmája«.”¹⁷⁴ Ez a hozzáállás az értekező

¹⁷⁴ Szávai, i. m. 91. o.

szerint „valamifajta jól-rosszul leplezett nosztalgiát”¹⁷⁵ idéz fel. A Kafka-paradigma illetén megfogalmazása némi korrekcióra szorul. Az első fejezetben bővebben szóltam róla, hogy a Kemény István által leírt Kafka-paradigma tulajdonképpen alkotói magatartások áthagyományozódását jelenti. A dolgozatban olvasható kétfajta attitűd közül a remény elsősorban a „pálca”, azaz a végtelennel szembenező, s azt megjeleníteni próbáló „egyenes” írójának habitusához köthető. Kemény lírájának vonzódása a Titok iránt viszont valóban a nosztalgikus hangvételben lel nyugvópontra, mely az eltűnt kultúrákban megellelhető Központi Titokra irányul, s annak meghatározhatatlanságát látja be.

5. Szimbólum és Titok

Prágai Tamás következtetése a Kemény költészetében folytonosan feltűnő Titokról pontosnak tűnik: „A Titok hiányának költészete tud a titokról, tehát érintkezik valamiféle adys szimbolizmussal (...) Ám *kikapcsolja* – a szimbolizmus nem válik átütővé, nem teremti meg a vers szerkezeti koherenciáját.”¹⁷⁶ (kiem. az eredetiben). Az Ady-versek beszélője prófétai szerepéből adódóan ismerni véli a világ Titkos, isteni tartalmait. Ezzel szemben a Kemény-költeményekben sem a beszélő kétkedő alapállása, sem a vele szorosan összefüggő Titok hozzáférhetetlensége nem alkalmas a szimbólumteremtésre. A Kemény István versszövegeiben megjelenő – elsősorban – lírai figurákat lépten-nyomon Titok övezi. Ezek az alakok konvencionális jelentésük hiánya révén ugyanúgy nem válhatnak szimbólummá, mint konkretizálhatóságukat tekintve. Konkrét jelentést leginkább abban az esetben tulajdoníthat nekik az olvasó, ha az életmű különböző szakaszaiban keletkezett alkotásokat összeolvassa, tehát egységesen vizsgálja Kemény István munkásságát. Fontos viszont, hogy ezen alakok attribútumai versről-versre árnyalódnak, azaz változékonyságukból következően szimbólumként sem lehet rájuk tekinteni. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy több olyan verse is van Kemény Istvánnak, melynek központi szereplője (vagy éppen tárgya) rendelkezik a szimbolizálhatóság erejével, ám egyedülállósága – tehát a Kemény korpuszbeli társtalansága –, illetve önazonosságának poétikai korrekciója okán mégsem ruházható rá konkrét jelentés. Ebben az esetben a Titok poétikája a jelölés fogyatékonyságából következően még jobban hasonlít az Ady-féle „nonreferenciális” képalkotásból eredő szimbólumteremtéshez (ez akkor is így van, ha az életmű homogenizálásának a motivikus magány éppen ellene dolgozik). A

¹⁷⁵ Uo.

¹⁷⁶ Prágai, i. m. 60. o.

koboldkórus délelőtti dala a „többi gyerek” szolamát közvetíti a versben nem megjelenő te felé (vagyis az aposztrofált közvetlenül az olvasó lesz). E frusztrált önzésből táplálkozó beszédmód a zárlatban már agresszív tettegességet ígér, mely akár gyilkosságig is fajulhat. A szöveg feszültsége ez esetben a szimbolizálhatóság egyszerűségéből ered:

„Mi vagyunk a többi gyerek.

Ez csak a délelőtti dalunk.”

A vers a kobold figurájának negatív jelentéstartalmára, a gonosz manó típusára játszik rá, mely a kobold és a kobalt etimológiai összetartozásából ered (az ókori fémmegmunkálás során a kobaltot tartalmazó ércekből nem volt lehetséges az akkoriban hasznosnak tekintett fémeket kinyerni, ezért ezen ércek létrejöttét a föld gonosz manóinak tulajdonították). A szimbólum jelentőségét remekül mutatja, hogy Tóth Árpád *A readingi fegyház balladájának* fordításakor a harmadik szakasz kulcsponáján található „evil sprite” szókapcsolat megfelelőjeként a szimbólum erejével felvértezett „kobold” kifejezést választotta¹⁷⁷ (ehhez nyilvánvalóan nagyban hozzájárult Oscar Wilde ír származása. Nem csupán az írek nemzeti tündére, a Leprechaun nevet viselő zöld kobold miatt, hanem az ír mitológiát alapjaiban meghatározó számtalan kobold-történet okán is).¹⁷⁸ Ady mindössze két versében él a kobold motívumával, ám mindkét szöveghely árulkodó. A költő szimbolizmusának tárgyalásakor az értekezők számára kézenfekvő értelmezési terepet nyújtanak az *Új versekben* olvasható fordítások. Ady a kötetben Baudelaire és Verlaine mellett Rictustól is közöl költeményt *A daloló Páris* ciklusban. A kobold motívuma a *Jehan Rictus strófáiból* című fordításban bukkan fel, még hozzá az Adyra oly jellemző nárcisztikus gonoszság összefüggésében. Az „Ő az én lelkem lobbantó koboldja” sor a szimbólumok és metaforák tobzódásában felépülő, ám konkrét jelentéssel nem illelhető lírai alakról szól, aki a beszélő lelkének részeként akár a démoni viselkedés ihletőjeként is értelmezhető. Hasonló asszociációkat kelt *Az ismeretlen Ada* című szövegben kirajzolódó figura.¹⁷⁹ Habár „az ismeretlen Ada” nem azonosítható a megszólaló énnel, a „kobold” tulajdonságaival felruházott alak ez esetben is a „bolond” élet negatív konnotációjában mutatkozik meg, hiszen a csábító szerepében tűnik fel: „Úgy tűnsz, mintha nem lettél volna / Bolond életemnek dárídós, / Ízletes, tegnapi koboldja.” Hogy Adyhoz, illetve

¹⁷⁷ Tóth Árpád *összegyűjtött versei és versfordításai*. Szerk. Papp Csaba. Osiris, Budapest, 2000. 649. o.

¹⁷⁸ Kosztolányi például a „kísértet” szót használja az „evil sprite” fordításakor. Lásd: Kosztolányi Dezső: *Idegen költők I.* Szerk. Réz Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1988. 258. o.

¹⁷⁹ Ady Endre *összes versei*. Szerk. Láng József – Schweitzer Pál. Osiris, Budapest, 1998. 571. o.

Rictushoz hasonlóan Kemény István is a gonosz kísértő jelentését tulajdonítja a kobold figurájának, önmagában archetipikus kérdés, direkt hatásról e jelenség kapcsán alaptalan lenne beszélni. Két dolog miatt fontos e kitérő: az első a Rictus-fordításból kiolvasható öndémonizálás, a második pedig *Az ismeretlen Adában* egymással párbeszédbe lépő névadás, illetve jelvesztés kettőssége. A két jelenség Kemény István költészetében nagyobb összefüggésrendszerbe illeszkedik, ezért ezúttal csupán érintőlegesen szólok róluk (bővebben az ötödik fejezet tárgyalja őket). Felvetésemet röviden úgy lehetne megfogalmazni, hogy a Kemény-költemények beszélőjére jellemző öndémonizálás a történelem közösségi formálásának egyéni felelősségvállalásából ered, a jelvesztés pedig a névadás, tágabb értelemben a „jól mondás” lehetetlenségéből. Ez természetesen azt is jelenti, hogy e poétikai eljárások csupán a felszínen rokoníthatók Ady törekvéseivel. A *Nyugat* korszaka óta gyökeresen megváltozott költészettörténeti szituáció nem teszi lehetővé, hogy egy abszolutizált lírai én hitelesen tudjon a közösséghez szólani. Az *ismeretlen Ada* beszélőjének nincsen gondja a nyelvi kifejezhetőséggel, az általa megszólított, ám meg nem ragadható lírai alak hiába rendelkezik névvel, s jelenléte – akár Kemény István jelei a *Haláldalban* – hiába tűnik el („S aztán egyszerre el-tova-tünsz / Csalással, bűnnel és homállyal” – olvasható Adynál), a beszédmódra mindez nincsen hatással. Az öndémonizálás sem ugyanazt jelenti a két szerző esetében. Ady verseinek (s elsősorban a közösségi hovatartozás témáját felvető szövegeinek) önostorozása identifikációs összefüggésben jut többletjelentéshez. Ezzel szemben Kemény István költeményei a humanizmus igényével lépnek fel, amikor a beszélő saját magát démonizálva az elkövetett bűnökkel kapcsolatos felelősség egyetemes reflexiójára szólít fel. Az elsődleges olvasási kód mindenesetre kiprovokálja az Adyval való összevetést. Ismét Szávai Dorottya írásából idézek: Ady hatása (...) ott kísért a büntudat – olykor manierista módon felnagyított – pózában is. Az önmítosz hajlama az »öndémonizálás« hajlamával párosul”.¹⁸⁰ A két költő poétikája közötti eltérés a kobold szimbólumának alkalmazásában is látszik. A *koboldkórus* szimbolikus ereje egyrészt a kötetben elfoglalt kulcsszerepéből adódik (a vers a könyv címadó darabja), másrészt a köznyelvi frázis implikálta konvencionális jelentésből, mely a rossz gyerekeket a gonosz kis koboldokkal azonosítja. Kemény István szövege viszont nyilvánvalóan átlépi a szimbólum közmegegyezésen alapuló határait. Az élőbeszédben használt fordulat lehetséges pozitív

¹⁸⁰ Szávai, *i. m.* 92. o.

asszociációi (például a csintalan gyermek kedveskedő becézése) itt szóba sem kerülnek, sőt, a vers zárlatában a „koboldkórus” halálos fenyegetése olvasható:

„Kapsz húsz évet, azalatt nem hallasz rólunk,
de ha akkor is egyedül jössz, megölünk.”

Az előre eltervezett gyilkosságot konvencionálisan nehéz lenne problémátlanul kapcsolatba hozni a gyermeki gondolkozással, bármennyire is gonosz koboldok dalolnak a versben. A társadalmi használaton alapuló szimbólum jelentéséhez egész egyszerűen nem tartozik hozzá a gyilkosság motívuma. Ennek következtében Kemény költeményének szimbolikája meghasadni látszik, hiszen a hagyományon alapuló jel nem önmagát jelenti, s ennek következtében saját működésképtelenségére mutat rá.

Hasonló tanulsággal szolgál *A koboldkórust* követő verskötet címadó darabja, *A néma H* is. Az értelmezés szempontjából kulcsszerepet betöltő néma H tulajdonképpen két szimbólumot olvaszt össze. A nagybetűvel írt H, mely a kórház intézményét szimbolizálja, explicite is beleíródik a költemény szövegébe:

„A hatalmas néma H-nál
futottunk akkor össze
(kórházba rohantam éppen,
a műtét előtt apámhoz)”

A néma H az írásban jelölt betű, s az előszóban megragadhatatlan hang egyszerre, Martin Iringó kifejezésével élve „titokban működő”¹⁸¹ jel. Hites Sándor remek kritikája példaértékűen mutatta be, hogy a Kemény István által kulcsmotívummá emelt „néma H” hogyan kapcsolódik Jacques Derrida gondolkozásához.¹⁸² Az egyszerűség kedvéért Molnár Miklóst idézem, aki a *Grammatológia* fordítói előszavában Derrida differancia-fogalmát értelmezi: „A differancia – franciául *différance*, néma, kiejthetetlen *a*-val az *e* helyén – tehát a ’différencier’ (megkülönböztetni), illetve a ’différer’ (elhalasztani) igék közös

¹⁸¹ Martin Iringó: *a néma H*. (Kemény István: *A néma H*). In: Új Holnap, 1997/11. 107. o.

¹⁸² Hites Sándor: „jelek most nincsenek, lecsillapultak” (Kemény István kötetéről). In: Új Forrás, 1997/4. 62. o.

főnévi formája.”¹⁸³ A „néma H” az írás kitüntettségét, a cizellálás képességét mutatja, hiszen a hangképzés terén létrehozása szükségszerűen sikertelen lesz. A difference/différance kettősége ugyan egy harmadik betűsört hoz létre, ám kijelenthető, hogy az élőbeszédben zajló kommunikáció szempontjából a magányos „néma H” egyértelmű rokonságban áll ezen – írásban történő – szóképzéssel. A Kemény-versben az írott jel szimbóluma kerül feszültségbe a kommunikáció képtelenségének jelképével. Míg a „hatalmas néma H” írott alakjában vészjóslóan tornyosul a két lírai alak között, addig a kimondhatatlan „néma H” egymás megértésének lehetetlenségét reprezentálja:

„Mondta, hogy világgá megy,
mondtam, hogy sietek sajnos,
mondta, hogy akkor menjek,
motyogtam: akkor én is...
mosolygott: szia, és elment.”

A részletből világosan kiderül, hogy „a szerelem idején együtt / vásárolt nagykabátban” megjelenő lírai figura akar és tud reagálni beszélgetőpartnere félszavaira. A megértés sikertelensége elsősorban a versvilágot uraló lírai én inkompetens kommunikációjából származik. Az egyes szám első személyű megszólaló beszédképtelensége már az első versszak töredezett ritmusában is észlelhető. A nagykabát látványa a két alak közötti szerelmet asszociálja, s az olvasó feltehetőleg ennek tulajdonítja a szakadozott beszédmodot is. A nagykabát motívumát aztán a séta, illetve a világgá indulás nehezen meghatározható kettősége követi. A lírai én variatív megszólalásmódja a megértés döcögős folyamatára utal:

„sétál csak úgy, vagy sétál
de világgá akar menni,
azt hittem, hogy csak sétál
és nem fog világgá menni,
világgá menni láttam,
nem gondoltam, hogy ennyi.”

¹⁸³ Molnár Miklós: *Szöveg, keresztül-kasul – Derridán kívül*. In: Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Életünk – Magyar Műhely, Szombathely, 1991. 5. o.

A két szubjektum kommunikációjának fogyatékoságát tehát a „néma H” reprezentálja. Ugyanakkor a nagy H konvencionális szimbóluma – a kórház intézménye kapcsán elsődleges asszociációként működő gyógyítás következtében – éppen a hiba kiküszöbölését feltételezi. A betegséget, mely lehetetlenné teszi egymás megértését, a „néma H” szimbolizálja, ám a gyógyítás szimbóluma is ugyanez a jel. Ennek következtében a vers szemantikai tere a konvencionális jelkép korrekciójaként gondolható el, mely *A koboldkórústól* eltérően nem a szimbólum jelentéshatárainak áthágásában érdekelt, hanem a megegyezésen alapuló jelkép kiegészítésében, méghozzá oly módon, hogy a nagy H betű hagyományos interpretációját a „néma H” azon jelentésével ütközteti, mely a sikertelen kommunikációt szimbolizálja.

A konkrét jelölt hiánya számos Kemény István költeményben központi szerepet tölt be az értelemalkotás folyamatában. Ennek nagyszerű példája *A néma H* kötetben megjelent *Elvált férfi a házasságról* című vers „Zöld Terem” motívuma. A vers mellérendelésekből áll, ritmusát a vesszővel elválasztott sorok monotonijából nyeri, következésképp a jelentéstulajdonítás a házasság momentumainak személyes, retrospektív felsorolása által megy végbe. A negyedik versszak utolsó sorában olvasható „Zöld Terem” a jelkép erejével emelkedik ki a szöveg testéből, ám a költeményen belüli szimbolikus azonosíthatósága nem lehetséges. A „Zöld Terem” a polgári házasságkötés színhelyére ugyanúgy utalhat, mint a házastársi nyaralásra (a vers az „Indulás Kithéra szigetére” sorral indul). A szókapcsolat a nagybetűs írásmódból származó kiemelkedése révén – ha leszámítjuk az első sor földrajzi nevét, akkor a „Zöld Terem” főnévi kiemelkedése társtalan a versben – az olvasás elsődleges kulcsponťává válik, ám a szimbolizálás a motívumhoz kapcsolódó konkrét jelentés szövegbeli hiányából adódóan nem válhat sikeressé. Ha egy Ady Endre-költeményben találkozunk a befogadó a szövegből magányosan kimagasló „Zöld Terem” motívumával, akkor az életmű szimbolikus indíttatásának tudatában alighanem problémátlanul kezeli e sort. Kemény István költészetében viszont a szimbolizálás sikertelensége a Titok működése, s egyben hozzáférhetetlensége felől magyarázható. Számos Kemény-költeményben található az *Elvált férfi a házasságról* „Zöld Terem” motívumához hasonló, szimbolizálhatónak látszó szöveghely. Az *Egy fantáziából* című versben megjelenő „Baglyok Nagyanyja”, *A hajóút* titokzatos „Kereskedője”, *A területi elv* értelmezésében központi szerepet játszó „Komolyhon” vagy a *Varjú* címadó motívuma, mind a szimbolikus jelentés ígéretét hordozzák, s ezen ígéretet az előbbieken bemutatott okok (a határátlépés, a korrekció, a „nonreferencialitás”) folytán nem teljesítik.

Kemény István szimbólumhasználata a szimbólum működésképtelenségére is rávilágít. A jelképek folytonos korrekciójából, illetve konkretizálhatatlanságából következően a konvencionális jelentés ugyanúgy nem alkotható meg problémamentesen, mint a szimbólum versbeli, produktív szemantikája. Ám nagyon fontos szóvá tenni, hogy ezek az eljárások a szimbólumok fogyatékoságát nem a nyelv totális uralhatatlanságának tapasztalatában mutatják fel, hanem a beszélő prófétai helyzetének ellehetetlenülésében, mely elsősorban a Központi Titok megragadhatatlanságából ered. A nyelvi önműködés feltételezi ugyan az omnipotens-felnagyított megszólalás kritikáját, ám a versek e rétege a jelölés posztstrukturalista-dekonstruktivista káoszával szemben inkább a kommunikációra, pontosabban a közösséghez szólás problematizálására összpontosít. Attól, hogy a közösségi költészet nem lehetséges a maga líratörténeti valójában, a rá irányuló nosztalgiát – ahogyan az *Éjjel a nyájaknál* bizonyítja – még fenn lehet tartani. Ez az alkotói magatartás olyan affirmatív alaphelyzetet eredményez, mely a kortárs magyar lírában meglehetősen szokatlan, s nosztalgikusságából adódóan társtalan is. A beszédmód kétkedő komolyságában megbúvó nosztalgia is a humanizmus egyik aspektusa Kemény István költészetében.

A már említett eltűnt kultúrák iránti nosztalgia a Lyotard-féle „nagy elbeszélés” kapcsán is tetten érhető Kemény Istvánnál. E „nagy elbeszélés” feltevésem szerint a folytonosan hanyatló történelem képében jelenik meg. Ám e költészet tisztában van a „nagy elbeszélések” (Lyotard által hangsúlyozott) posztmodern hiteltelenségével,¹⁸⁴ ennél fogva e narratíva létrehozásának zökkenőmentességében sem hisz. A Kemény-líra humanista alapállása nem teszi lehetővé a költészet pusztán leíró modalitását, ezért a „nagy elbeszélést” allegóriává (egyfajta morális parabola imitációjává) transzformálja. E gondolatmenet határozza meg jelen dolgozat következő fejezeteit, melyek a Kemény-életmű allegorikus szegmensére összpontosítanak, s ebből következően a versek történelemszemléletét veszik górcső alá. Jelen munka legfőbb gondolati irányvonala tehát a Titok versbeli tapasztalatának továbbgondolásából származik.

¹⁸⁴ Vö. Lyotard, Jean-Francois: *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*. In: *Posztmodern filozófiai írások*. Szerk. Bujalos István. KLTE Filozófia Tanszék, Debrecen, 1993. 88-90. o.

6. Az örök visszatérés

Az örök visszatérés a szimbólumtól eltérően nem stiláris kérdés, inkább motivikus kapcsolódásról van szó. Ennek megfelelően e rövid szakasz elsősorban a gondolatmenet folytonosságát segíti elő, hiszen a következő fejezetekben tárgyalásra kerülő ciklikus történelemszemlélet számára szolgál lehetséges értelmezési fogódzóként. Ady költészetében Földes Györgyi vizsgálta meg behatóan az örök visszatérés gondolatát. Az értekező az Ady-fogadtatás egyik fő területét, a nietzschei ihletést terjeszti ki az *Imigyen szóla Zarathustrában* olvasható örök visszatérésre. A szerző a *Nyárdélutáni Hold Rómában* motivikus értelmezését végzi el. Tézise szerint az Ady-költeményben tetten érhető körkörösség egyszerre táplálkozik a *Zarathustrából*, illetve a mitológiai örök visszatérés elméleteiből. Földes Györgyi elsősorban Tatár György 1989-es Nietzsche-könyvéből indul ki,¹⁸⁵ mikor a mitológiai ciklikusságot megkülönbözteti a *Zarathustra*-féle periodikusságtól: „Mitikus precedens esetén vég nélküli ismétlődésről, Nietzschénél viszont Ugyanannak az örök visszatéréséről beszélhetünk, egy magába visszafolyó időkörről, az eleven egyszeriség öröklétéről: az emberen túli ember egyedül önmagát tekintheti önmaga – örök – precedensének.”¹⁸⁶ A mitikus példa leírása Eliade híres könyvére, *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem* címet viselő műre épül.¹⁸⁷ A mítosz uralta körkörösség eszerint archetipikus és ismétlődő. A történelem ciklikus folyása abból származik, hogy a mítosz által uralt ember a mítoszból ismert archetipikus példákat utánozza, azaz rendelkezik meghatározható Origóval. Földes Györgyi szerint a *Nyárdélutáni Hold Rómában* mindkét szemléletet magában hordja, ám Róma teremtmismítoszának versebe írása, illetve a Nap és a Hold motívumainak – Frye-féle¹⁸⁸ – magyarázata a szoros olvasást inkább Eliade látásmódjához közelítik.¹⁸⁹

Kemény István költészetének általam vizsgált szegmense a történelmet ciklikusan fogja fel. E perspektíva feltevésem szerint a nietzschei és az eliadei modell között helyezkedik el. A versekhez úgy lehet a legtermékenyebben hozzáférni, ha az *Imigyen szóla Zarathustra* időn kívüliségét *Az örök visszatérés mítoszá*nak ciklikusságával

¹⁸⁵ Vö. Tatár György: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Gondolat, Budapest, 1989. 134-155. o.

¹⁸⁶ Földes Györgyi: *Örök visszatérés: Nietzsche és/vagy Eliade. 'Nyárdélutáni Hold Rómában'*. In: *Iskolakultúra*, 2006/7-8. 41. o.

¹⁸⁷ Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Európa, Budapest, 1998.

¹⁸⁸ Földes Györgyi a ciklikus szimbólumok attribútumait mozgósítja a verselemzés során. Lásd: Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. Helikon, Budapest, 1998. 135-136. o.

¹⁸⁹ Földes, i. m. 44-46. o.

kapcsoljuk össze (az utóbbi esetben a mitikus idő bekebelezi a történelmi időt, azonban ez a fölérendeltségi viszony kevésbé jellemző a költeményekre). Ha a fogalmi költészet Ugyanannak az örök visszatérését próbálná reprezentálni, azt kizárólag szélsőséges módon tehetné: vagy megtisztítja a szöveget a líraiságtól és teoretikussá (s nagy valószínűséggel: unalmassá) válik, vagy a pillanatnyiség alakzatát, a szimbólumot használja fel a jel önazonos valójában. Kemény István verseinek poétikája mindkét lehetőséget kizárja. Az archetipikus mítosz ciklikus ismétlődése problémamentesen alkalmazható az *Élőbeszéd* című kötet interpretációjakor, ám megítélésem szerint, ha az életműre egységes egészként tekintünk, akkor mégiscsak közelebb jutunk a líra lényegiségét meghatározó humanizmushoz.¹⁹⁰ Ha az archetipikus precedenst nem egyfajta tanulási alapnak fogjuk fel, hanem a történelem (ami alatt a mitikus időt is értem) egy eseményének, akkor az beilleszthetővé válik a már említett – problémamentesen nem kezelhető – „nagy elbeszélésbe”. Pár sorral feljebb a történelem hanyatlásának allegorikus szemléletéről szóltam, így értelemszerűen a líra teoretikus nyugvópontját Walter Benjamin munkásságában látom. A Kemény István verseiben működésképtelenné tett szimbólum helyére az allegória lép, ám nem a – Benjamin által is felvetett – nyelvi önműködés következtében ellehetetlenülő jelentéstulajdonítás Paul de Man-féle ideájának értelmében, hanem Benjamin azon alapvetése szerint, mely az allegóriát a történelmi hanyatlás homogén pusztulásához rendeli. Paul de Man allegória-elmélete a lírával elsősorban a sírfeliratokra vetett pillantásban mutat rokonságot, erről bővebben szólok a következő fejezetben. Ha a kortárs lírai kontextus és a befogadók versolvasási kódjai nem teszik lehetővé a közvetlen szimbolikus üzenetközvetítést, akkor érdekesebb a parabolisztikus allegória felé fordulni, mely „a teremtmény titkos okítását”¹⁹¹ kísérli meg. Ha a Központi Titok – mint láttuk – nem férhető hozzá, akkor is fenn kell tartani az iránta érzett nosztalgiát, mely az eltűnt kultúrákra, a „nagy elbeszélésekre” és a direkt közlésekre irányul. Persze a nosztalgia a Központi Titok hajdani ismeretét is feltételezheti, ám ez nem jelenti, hogy annak közvetítése – a morális-tanító beszédmód – a múltban szükségszerűen működött volna. A nosztalgia vonatkoztatási pontjait ugyanis a történelmi hanyatlás is elérte, s a jelen történészi munkája csak a romokra, a benjamini pusztulás rekvizitumaira támaszkodhat.

¹⁹⁰ Ezt megerősíteni látszik a szerzői önértelmezés is. Kemény István a mitikus ciklikusságot csak az *Élőbeszéd* kötet *Egy hét az öreg Káinnal* ciklusára vonatkoztatja. Lásd: Bartis – Kemény, *i. m.* 56-58. o.

¹⁹¹ Benjamin, Walter: *A német szomorújáték eredete*. In: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 372. o.

IV. Sírfeliratok és romok – Kemény István költészetének allegorikus indíttatása

1. Az allegória, mint történeti képződmény

A megformáltság műfaji mintáit kutatva Kemény István költészetének egyik legfontosabb sajátossága az allegorikus indíttatás. Az itt használt allegória-fogalom körülírásához szükségesnek tűnik egy rövid diszkurzív kitérő. Az allegória szimbólummal szembeni elmarasztalása a 19. századi német művészetfilozófiából (elsősorban Goethe, Schelling és Schiller munkáiból) ered. Az allegóriát a racionalitás maradványának tételező szemlélet szükségképpen értékeli fel a szimbólumot, mely a zseni belső élményének közvetlen, műalkotásbeli kifejezője lesz. Az élményesztétika megszűntetni látszik a reprezentációelvű esztétikát, valóság és művészet egybeérése szükségszerűen implicálja az allegória elvetését, hiszen az jel és jelentés didaktikus egymásra vonatkoztatásával kész kulcsot ad a műalkotás megfejtéséhez.

Alighanem Walter Benjamin volt az első huszadik századi gondolkodó, aki megpróbálta átgondolni a romantika allegória-értelmezésének forrásait. 1928-as szomorújáték-tanulmánya az élményesztétika interpretációs hagyományától eltérően az allegória jelentésromboló potenciálját hangsúlyozza, így próbálja meg helyreállítani az allegória renoméját. A huszadik század második felében több teoretikus is Benjamin dolgozatának vonzásában tett kísérletet az allegória rehabilitálására (a módszer legtöbbször a szimbólummal történő összevetés volt).

E kísérletek közül elsőként Hans-Georg Gadameré érdemel figyelmet. A szerző az *Igazság és módszer* vonatkozó szövegrészében történeti összefüggések során világít rá az allegória jelentőségvesztésére.¹⁹² Az eredetileg a logosz (a görög retorika) területén élő allegória az adott jelentés minél egyszerűbb példával történő megvilágítására szolgált, míg a szimbólum önmagában, tárgyként, tehát érzékileg jelentett valamit. A szimbólum aztán az újplatonikus gondolkozásban jelentéspotenciálját tekintve megváltozik, amennyiben leírásához hozzárendelődik a titok kategóriája. Ez a német klasszika szimbólum-fogalmának alapja is egyben, az érzéki jelenségben organikusan felismerhető eszme ideája.

¹⁹² A szövegrész rövidege ellenére állítható, ez az egyik legjobb művészettörténeti leírása annak, hogy a romantika korára miért szorult háttérbe az allegória.

Az allegória viszont történetileg más irányt vett: az allegorikus értelmezés képzőművészeti iránya önmagában feltételezte azt a reprezentációelvű megközelítést, mely az antik-, illetve a keresztény művészet mítoszait racionális keretek között kívánta megjeleníteni. Ez a dogmatikus megközelítés a barokk korszakkal együtt szükségszerűen múlt el, hiszen az élményművészet zseni-képébe nem illett a didaktikus megközelítés.¹⁹³

2. Az allegória időbelisége

Kemény István verseinek allegória iránti érzékenységet először Paul de Man elgondolásának segítségével szemléltetem. Feltétlenül szükséges azonban tisztázni, hogy mit is jelent az allegória a Paul de Man által kidolgozott elméleti keretben. A szerző először *A temporalitás retorikája* című tanulmányban tárgyalja részletesen az allegóriát, vizsgálódási terepként a korai romantika irodalmát jelöli ki. Szimbólum és allegória eltérésének alapja, hogy míg előbbi térbeli alakzat, lévén metaforikus szerkezetű (és felcserélhetőségénél fogva totalizáló jellegű is), addig utóbbit – a benjamini ihletésnek megfelelően – az időbeliség határozza meg. De Man a szimbólumot önzonos jelként, az allegóriát pedig jelölő és jelölt külsődleges kapcsolataként gondolja el (ezért válhat időbeli, temporális jelenséggé, lévén ez a kapcsolat az idő múlásával megváltozhat). Ennek következtében a nyelv működésére, az önzonosság folytonos elvesztésére az utóbbi világít rá.¹⁹⁴ Ahogy azt Molnár Mariann meggyőzően bemutatta, Paul de Man allegóriáról szóló szövegeit érdemes egységként kezelni, melyek a figurativitás általános elméletét körvonalazzák. Ezen írások visszatérő problémája a retorikai olvasat kérdése: „De Man a szövegek retorikai olvasatával arra kérdez rá, vajon akkor, ha sikerült megállapítanunk a tropikus elcsúsztatásokat, ez segít-e nekünk az igazság megtalálásában?”¹⁹⁵ Erre viszont a saját retorizáltságukra reflektáló, a figurativitást dekonstruáló irodalmi szövegek sem képesek, a nyelv alapvető tropologikusságát nem lehet kikerülni. Molnár Mariann jól világít rá: „Ez az a probléma, ami de Man alapvetően foglalkoztatta, s ennek az apóriának a retorikától való különbözősége s egyidejűleg az ahhoz való tartozás érzékeltetése érdekében allegóriának nevezett”.¹⁹⁶

¹⁹³ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Osiris, Budapest, 2003. 102-113. o.

¹⁹⁴ De Man, Paul: *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. JPTE – Jelenkor, Pécs, 1996. 5-32. o.

¹⁹⁵ Molnár Mariann: *Az olvashatatlan allegória*. In: *Kereszt(ő)dések*. Szerk. Bókay Antal – M. Sándorfi Edina. Janus-Gondolat, Budapest, 2003. 102. o.

¹⁹⁶ *Uo.* E tanulmány másik érdeme, ahogyan rámutat: de Man retorika-fogalma ironikusan Nietzsche félreolvasásán alapul.

Jelen esetben részben *A temporalitás retorikájában* meghatározott allegória-felfogást használom két vers értelmezésekor. *Az eperfa lombja* *A néma H-*, a *Bácsi, délen* pedig a *Hideg* című kötetben jelent meg. A Paul de Man-féle elgondolás szerint mindkét versben az allegória időbelisége játszik kulcsszerepet, ám az interpretáció nem mindegyik esetben állhat meg az allegorikusság statikus kimutatásánál, hiszen ehhez például az elsőként tárgyalt szöveg esetében éppen a vers bonyolult poétikai megoldásain keresztül lehet hozzáférni.

Provokatív matematika – *Az eperfa lombja*

Az eperfa lombja provokatív lehet azon olvasók számára, akik a szöveg elsődlegességét, annak szerzőjéről való leválasztását hirdetik. Miért van ez? A vers sokat idézett harmadik versszaka egyfajta számolási játékra hívja az olvasót, mely játék sikeres véghezvitele a vers jelentésmezejének kitágításához vezet:

„Akkor már húsz éve volt délben is este,
ötéves sem voltam, nem tűnt föl az este”

Ha félretesszük az életrajzi olvasattal szembeni előítéleteinket, és belemegyünk az e részlet által felkínált számolási játékba, akkor egy jól azonosítható dátum ígézetében találjuk magunkat. Dátum alatt jelen esetben azt értem, amiről Derrida ír Celan versei kapcsán, egyfajta belső dátumot, amely „maradéktalanul beleolvad a költői szöveg általános szerveződésébe.”¹⁹⁷ Ehhez a beolvadáshoz viszont nyomban szükséges hozzátenni, hogy itt a szövegbe épülő dátumok kívülről, referenciális hatókörből érkeznek, és a már leírt jelentéstágulás csak akkor jöhet létre, ha az olvasó azonosítani tudja ezeket a dátumokat. Mely dátumokról van szó? És hirtelen miért lettek többen? A fenti két sorban a múlt két idősíkjára is megtalálható. Ha anakronisztikusnak tűnő módon a lírai beszélőt azonosítjuk a szerzővel, és a vers elsődleges kontextusát jelöljük ki az értelmezés terepéül,¹⁹⁸ akkor nyilvánvalóvá válik, hogy az „ötéves sem voltam” (tehát négyéves beszélőről van szó) kitétele 1965-re vonatkozik (Kemény István 1961-ben született), az „Akkor már húsz éve volt” pedig 1945-re.

¹⁹⁷ Derrida, Jacques: *Sibboleth*. In: *Enigma*, 1994/3. 45. o.

¹⁹⁸ Takáts József: *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett*. In: *ItK*, 2001/3-4. 316-324. o.

Miért érdemes belemenni a számolgatásba? Mi az, amihez e nélkül nem férhetünk hozzá a versben? Egyáltalán hozzáférhetünk-e a vershez, ha nem tudjuk, mikor született a költő? Amennyiben nem férhetünk hozzá e többletinformáció nélkül, nem válik-e megközelíthetatlenné a szöveg? Természetesen számos további értelmezési dilemma felmerül, ám engem csupán ezek a kérdések foglalkoztatnak, nyilván azért, mert az én olvasói előfeltevéseimet is provokálják. Az olvasat egyrészt a számolás logikája mentén halad. Ugyanakkor a költemény beszédmódját alapvetően meghatározó gyermeki nézőpontot is át kell gondolni. A sétabotos lírai alak a harmadik versszak beszélőjében nem a traumatikus történelmi tapasztalatot idézi fel, inkább azt a fajta szorongást generálja, mely a gyermeki tudatban az élet múlandóságának felismeréséből származik.

Kemény István: Az eperfa lombja

„Honnan tudjam, mit láttam még működésben?

Mi volt az a bácsi ott a napsütésben?

Megjelent az utcán, rövid utca volt az,

benne volt a kertünk, kerítése korhadt,

ő ment, honnan tudjam, hogy mivel törődve?

Néztem, hogy a sarkon eltűnik örökre.

Nem jelentett jót, de nem jelzett veszélyt sem,

mint egy krákogás az elmondott mesében.

Idős úr volt, szikár, katonásan ép test,

vadászruha, kalap, halálpontos léptek,

tekintet előre, érett, szinte fénylik,

mint hogyha nézhetne akár másfelé is,

derűs volt, sőt, szép is, mégis féltem, mert egy

sétabot is táncolt a léptei mellett:

egyet koppan, aztán egyet szúr előre,

szúr-koppan-szúr-koppan, sújt a levegőbe.

Akkor már húsz éve volt délben is este,

ötéves sem voltam, nem tűnt föl az este,

aznap kérdeztem csak, mért van mindig este,
azt mondtad, butuskám, hiszen nincs is este!
nem hittem, de este tényleg jött az este,
megmutattad: látod, ez most tényleg este,
cigarettás kézzel legyintettél: »édes!
sétapálcát láttál, *ma már* nevetséges!«

Akkor a *régi* volt éppen eltűnőben,
volt minek eltűnni abban az időben,
ami korhadt akkor, azt korhadni hagyták,
ami jött az utcán, inkább menni hagyták,
bár akkor a Nagy Bűn készen volt már régen,
s ami száradt, jórészt megszáradt a kézen.
Öreg kezek újból játszani tanultak,
botot ugráltattak fürge, csontos ujjak.

Honnan tudjam, mit láttam még működésében,
most, mikor az *új* is lassan eltűnőben,
mi járta utolsó sétáját el aznap
színét és visszáját hordva a gonosznak?
A nagyvillany aznap nem volt csak leoltva,
aznap kavargott úgy az eperfa lombja,
mesétekből egyszer látszott, hogy kíméltek,
aznap kérdeztem meg a sötét miértet.”

(Sétabot)

Az első két versszakban az idő két rétege jelenik meg. A beszélő a jelen idő origójából rugaszkodik el a múlt idő felé. A verset nyitó, majd az ötödik sorban megismétlődő „honnan tudjam” a „mit” esetében a jelentéstulajdonítást magát, a „mivel” alkalmazásával pedig annak oksági viszonyait is érthetatlenné teszi a beszélő számára. A „honnan tudjam” élőbeszédszerűsége ugyanakkor a megszólaló érzelmi potenciáljáról is árulkodik. A felcsattanás, a látens kérdésre adott dühös válasz (visszakérdezés formájában) a beszélő alaphelyzetében egyfajta szorongást asszociál, mely a múltbeli esemény jelentőségét

felismeri ugyan, ám ehhez jelentést társítani egyelőre nem tud. A jelentés jelen idejű meghatározhatatlansága („Nem jelentett jót, de nem jelzett veszélyt sem”) tehát szükségszerűen a jelenség leírása, rögzítése felé fog elmozdulni. Alighanem ez magyarázza az események narratív újraélését, mely legerősebben a második versszak visszaemlékezésében nyilvánul meg. Az eseménynek folyamatosan jelen idejű érvényt ad a beszélő, ezáltal a múlt idő mintegy élővé, kvázi időtlenné alakul. A vers beszédstruktúrája egyszerűen leírható: a felnőtt beszélő jelen idejű szólama a sétatotos alak allegorikus figurájának jelentését próbálja megfogalmazni, ennek érdekében feleleveníti saját gyermeki nyelvhasználatát, illetve világtapasztalatát, melyet alapvetően befolyásolt a harmadik versszakban megjelenő szülői útmutatás. A sétatotos alak leírásának feldolgozása tehát sarkalatos pontja a szövegnek. A lírai én egy katonás, fénylő tekintetű, vadászruhá és kalapot viselő, sétatottal járó idős úrra emlékszik. Tovább árnyalja ezt, hogy a harmadik versszakot záró két sor beszélője gúnyosan viszonyul a sétatotos alakhoz:

„cigaretta kézzel legyintettél: »édes!
sétapálcát láttál, *ma már* nevetséges!«”

A szülő szólamában megjelenő „ma már” súlyos történelmi és társadalmi feszültséget hordoz. Ha elfogadjuk, hogy az „ötéves sem voltam” 1965-öt jelöli, akkor az elsődleges kontextus ismeretében a sétatotos alak leírása is többletjelentéssel telítődik fel. A hatvanas évek kádári politikájának egyik legfőbb sajátossága a polgári irányzatok elleni ideológiai küzdelem volt. A sétatálcát viselő kalapos alakban nem nehéz felismerni a század első felének városi polgárát, aki a hatvanas évekre a politikai hatalomban betöltött korábbi szerepét – s párhuzamosan életformájának sajátosságait is – elvesztette. Tudjuk viszont, hogy e történelmi folyamatban a polgárság egy csoportja maga is tevékenyen részt vállalt. A két világháború közötti, származáselvű identitással rendelkező keresztény úri középosztály a Horthy-korszak talán legfontosabb legitimációs kasztjaként (a „keresztény kurzus” értelmében) kulcsszerepet játszott az antiszemitizmus ideologikus fenntartásában, s így a későbbi zsidó deportálásban is. Kemény Istvánnak a huszadik század magyar történelmére vonatkozó gondolkodásában e momentum nagy jelentőséggel bír. A magyarság utolsó felemelkedési lehetősége szerint arra a százéves intervallumra tehető, mely az 1848-as zsidó emancipációtól a második világháborús deportálásig tartott: „Ha 1944-ben Magyarország képes és hajlandó lett volna megvédeni zsidó állampolgárai életét (amennyire egy világháborúban lehetséges), akkor Magyarország mindörökké beiratkozott

volna a világtörténelembe. Nem így történt.”¹⁹⁹ E gondolatnak a versbeli polgár ábrázolása mintegy történelmi előzményeként tekinthető, főleg annak tudatában, hogy a *Családi kör* megidézése e történelmi intervallum kezdetére mutat.²⁰⁰ A versbeli sétabotos alak rögzítése nem véletlenül mutat többletérzelmet és ez nem csupán abban érhető tetten, hogy a beszélő félni kezd a sétabot láttán. A „katonásan ép test”, a léptek „halálpontos” jelzője és a „vadászruha” említése már a sétabot megjelenése előtt is az erőszak különböző asszociációit idézheti fel a befogadóban. A sétabot „szúr-koppan-szúr-koppan” ritmikája a menetelést hozhatja játéktérbe, a „sújt” igei jelölője pedig a lesújtás által ismét interpretálható az agresszió felől. Mindez akkor nyeri el többletjelentését, ha visszakanyarodunk az évszámokhoz. A negyedik versszak eleji „Akkor a régi volt éppen eltűnőben” a szövegben a harmadik versszak „Akkor már húsz éve volt délben is este” felütésére mutat vissza, történelmileg pedig 1945-re. Ennek fényében az eddig enigmatikusan elszigetelt Nagy Bűn is konkrétabb értelmet nyerhet, annál is inkább, mert az utána következő sorban implicit utalás található a vérre, illetve a „vér szárad a kezén” közhely újraírásán keresztül a gyilkosságra is:

„bár akkor a Nagy Bűn készen volt már régen,
s ami száradt, jórészt megszáradt a kézen.”

Feltehetően ez az eset az, amikor az értelmezőnek „fel kell tennie magában a kérdést, vajon a kijelentést is érti-e vagy csak a mondatot”.²⁰¹ Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a szülői „ma már” jelentéstartományába egy újabb szólam is vegyül: a „cigaretta kéz” alakilag összejátszik a sétabotot, azaz a visszaemlékező lírai én a vers tropológiai rétegében egy szintre helyezi saját megszólalását annak tárgyával, ezáltal a „ma már” nem csupán a múlt alulstilizálásaként, hanem e szemléleten való ironizálásként is értelmezhető (ez remekül mutatja a polgárság körüli diskurzus összetettségét). Ugyanez az aktus ismétlődik meg a negyedik versszak záró sorában. A cigaretta behelyettesítése a bot

¹⁹⁹ Kemény István: *Komp-ország, a hídról*. In: Holmi, 2006/2. 224-225. o.

²⁰⁰ Társadalomtörténeti összefüggésben az esszé keletkezési körülményei sokatmondóak: „belevettem sok minden olyasmit, ami az elmúlt tizenhat év során zavart, bántott, nyomta a lelkemet. (December 5-e is nagyon friss volt akkor.)” Lásd: Bartis Attila – Kemény István: *Amiről lehet*. Magvető, Budapest, 2010. 38. o. Az úri középosztályt szimbolizáló versbeli polgár váratlanul jelenik meg, majd tűnik el a gyermek előtt, ám egy tapasztalatot minimum hátrahagy: jelenlétét. Kemény István rendszerváltás utáni keserűségét nem lehet függetleníteni attól a – leginkább a valós diktatórikus elnyomásból eredő – frusztrációtól, mely a rendszerváltás idején az említett úri középosztályból előtört.

²⁰¹ Takáts, i.m. 322. o.

helyére e szöveghelyen is relevánsnak bizonyul, hiszen az ujjak csontos jelzője a masszív dohányzók elvékonyodó ujjainak képét is felidézi.

(Lenyelt szavak és ciklikusság)

Több szempontból is kulcspozíciót tölt be a középső, harmadik versszak. Egyrészt, mert a szöveg jelentésmezeje figyelemre méltóan kitágul, ha ezt a strófát egy szülő-gyermek „beszélgetésként” gondoljuk el. A szülői szerep az este természeti jelenségének megmutatásában (megtanításában), illetve a személyes megszólításban (butuskám, édes) érhető tetten, továbbá – ha felfedezzük a „csontos ujjak” és a „cigaretta kéz” közötti kapcsolatot – a fűrge jelzőt sem teljesen alaptalan a tevékeny szülőre vonatkoztatni. Mindazonáltal az este toposza az egzisztencialista értelmezés számára is megnyitja az utat, amennyiben a gyermeki haláltapasztalatra gondolunk. Nem kell nagy pszichoanalitikusnak lenni ahhoz, hogy tudjuk, a gyermek tudatában az estéhez szorosan kapcsolódó sötétség, illetve elalvás a halál asszociációiként működnek. A sétatobos alak „halálpontos” léptei ebben az értelemben nemcsak a történelmi kontextusra világítanak rá, hanem az élet múlandóságára való gyermeki ráismerésre is. A mese versbeli megjelenése organikusan illeszkedik ebbe az összefüggésbe. Az esti mesélés a családi gyakorlatban egyszerre szolgálja az elalvás elhalasztását, illetve az éjszaka eljövételének akceptálását. Az esti mese tehát rituális gyakorlatként működik, a halál létezésének elfogadása tulajdonképpen e beavatás során megy végbe. A gyermek egzisztenciális szorongására ugyanakkor rávetül a történelmi traumák fel nem oldott tapasztalata is. Ha elfogadjuk Takáts József állítását, miszerint „az irodalmi készítményt befolyásoló-működtető konvenciók egybeérnek az egykori társadalmi gyakorlat más részeit szabályozó konvenciókkal”,²⁰² úgy az adott korszak által befolyásolt szülői gyakorlat is érthetőbbé válik, hiszen így funkciót nyer az első versszakot záró krákogás-hasonlat, a ki nem mondás, a lenyelt szavak jelentésében, és a versnyitó „Honnan tudjam” jelentés(vesztett) potenciáljában.²⁰³ Ezt a szöveget záró

²⁰² Takáts, *i.m.* 320. o.

²⁰³ Tovább erősíti ezt a már tárgyalt második versszak múlt időből jelen időbe fordulása, amit nem csak stilisztikai-retorikai eljárásaként (evidentia) lehet értelmezni. Ha Pillemer és Ebanks leírása nyomán elfogadjuk, hogy a visszaemlékező elbeszélés effajta újraészlelése egy feldolgozatlan traumát is jelölhet (Vö. Pillemer, David B. – Desrochers, Amy B. – Ebanks, Caroline M.: *Remembering the past in the present: Verb tense shifts in autobiographical memory narratives*. In: *Autobiographical memory: Theoretical and applied perspectives*. Szerk. Thompson, Charles P. és mtsai. Mahwah, New Jersey London, 1998. 145-153. o.), akkor a vers felütésében olvasható megértés-hiány is tágabb kontextust nyer. Azzal együtt természetesen, hogy a szöveghely traumatológiai jelként történő értelmezése az olvasás során végeredményben ugyanaz, mintha stilisztikai-retorikai minőségében gondoljuk el: a befogadó érdekeltté tétele, motiválása.

„kímélő mese” játékos didaktikája is alátámasztja. A sétatotos figura a gyermek számára a halál allegorikus alakjaként jelenik meg, ennek feldolgozására a családi gyakorlat szerint a mese műfaja szolgál. A téma súlya a szülői magyarázat szempontjából önmagában is tapintatot igényel. Az allegória viszont történelmi energiákkal is rendelkezik, s az elsődleges kontextus ravasz megjelölése módot ad arra, hogy a „krákogást” ne csak a halál eseményét tudatosítani igyekvő szülő nyelvi botlásaként fogjuk fel. A polgári eszmények elleni pártállami ideológia a hatvanas években nem tette lehetővé a nyílt beszédet, a „kímélő mese”, illetve a krákogás következtében lenyelt szó ebben a gondolkörben az elhallgatott történelmi tapasztalatokra is vonatkozik. „A nagyvillany aznap nem volt csak leoltva” reprezentatív ereje a jellegzetesen szocialista „nagyvillany” kifejezéséből származik (a történelmi kontextusra értett utalásként), illetve a sor szokatlan nyelvi szerkezetéből, mely a szülői magyarázat hibás nyelvhasználatával szervesen összefügg. A mondat fókuszában egyszerre áll az „aznap” és a „csak”. Feltűnő, hogy bármelyik kifejezés elhagyásával nyelvileg helyes mondatot olvasnánk: az „A nagyvillany aznap nem volt leoltva” az adott napra, a ráébredés, ráébresztés napjára tereli a figyelmet, az „A nagyvillany nem volt leoltva” pedig térbeli konstrukcióként áll az olvasó előtt, amennyiben a házban csak a felvilágosítás helyét jelölő nagyvillany (a nagyszoba villanya) égett. A vers alaphelyzetéből tudható viszont, hogy az esemény feldolgozása nem zajlott zökkenőmentesen, a sétatotos alaknak tulajdonított jelentés csak retrospektív perspektívából ragadható meg, s az értelemadás során a lírai beszélő ez alkalommal sem jut el konkrét válaszig, csupán a „sötét miéltre” irányuló kérdés konstatálásáig.

E versszakban észlelhető először a vers homlokterét uraló ciklikus történelemszemlélet is. A napszakok homogenizálása az „este” sokat idézett önrímes szerkezetében jelenik meg, ami ritmusában is egyneművé teszi a versbeszédet. A második sor („nem tűnt föl az este”) többértelműsége tovább fokozza a megértés bizonytalanságát, ugyanis egyszerre utalhat az este jelenlétére és jelen-nem-létére is (ti. nem tűnt föl, hogy este van; nem jött el az este). A nyelvjáték tétje a strófa újraolvasásakor tűnhet fel, mikor a (mindig az estét érzékelő) lírai beszélő szólama mellé a megszólított te ellenszólama kerül („azt mondtad, butuskám, hiszen nincs is este”). A ciklikus történelemszemlélet aztán az utolsó két szakaszban absztrakt távlatokat kap. Az „Akkor a régi volt éppen eltűnőben” sorban az „éppen” az események pillanatnyiságát, tehát a vers felszínén működő régi-új ellentétpár felcserélhetőségét hangsúlyozza. Ugyanez ismétlődik meg az utolsó versszak elején, ahol a beszélő visszazökken jelen idejébe:

„Honnan tudjam, mit láttam még működésében,
most, mikor az *új* is lassan eltűnőben,”

Ez a ciklikusság egészen egyedi tónust ad a versnek, s az időbeliség homogenizálásával az allegorikus perspektívát is megnyitja. A közelebbi, 1965-ös múltba való fordulás, az események felidézése nyilvánvalóan a megért(et)és szándékával történik. A verszárlatban az addig nagyon finoman adagolt fény-motívum is jelentéstöbbletet nyer. Az „aznap”-hoz rendelt fényminőség előbb a sétatotos alakhoz kötődik („tekintet előre, érett, szinte fénylik”), majd a megjelenése által kiváltott változáshoz („a nagyvillany aznap nem volt csak leoltva”). A fény térnyerésével az olvasói elvárások szerint nyilván előtérbe kerülne a világosság, a felvilágosítás mozzanata, viszont e várakozással ellentétben a vers a „miért” kérdésével véget ér. A lírai beszélő a visszaemlékezés húsz évvel későbbi pozíciójából sem érti, minek a működését látta (ez a „vér szárad a kezén” után újabb remek példája annak, hogy Kemény István verseiben hogyan íródnak felül a közhelyek, akár a mindennapi nyelvhasználatban vett közhelyről van szó, akár a lírai toposzokról).

(Családi kör)

Az *eperfa lombja* kapcsán kikerülhetetlen foglalkozni a *Családi kör*rel. A vers nem véletlenül kerül komparatív pozícióba a Gintli-Schein-féle irodalomtörténetben: „Az *eperfa lombja* című vers (...) megtartja ugyan a *Családi kör* felező tizenketteseit, hangnemében viszont nem lép párbeszédbe Arany János költeményével, és hogy a formát is kimozdítsa az idézettség helyzetéből, már az első sorban megcsúsztatja a sormetszetet, a harmadik szakaszban pedig hatszor szerepelteti az *este* önrímét.”²⁰⁴ Egy irodalomtörténeti összefoglalón aligha lehet számon kérni a szövegek szoros olvasását, arra azonban érdemes felhívni a figyelmet, hogy a vers az allegorikus olvasat szerint visszatál forrásához. Ha a *Családi kör* utolsó harmadában a „béna harcfi” közvetett elbeszélése a bujdosásról és a „szabadság véres napjairul” vonatkoztatható az 1848-49-es forradalom és szabadságharcra, illetve az azt követő évekre (a vers 1851-es keltezésű), és Az *eperfa lombja* közelebbi múlt ideje valóban értelmezhető az 1965-ös évként, akkor a zsidóság deportálása, illetve az 1956-os szabadság elveszése, majd ennek közvetlen következményei (a krákogások, a

²⁰⁴ Gintli Tibor – Schein Gábor: *Az irodalom rövid története II. A realizmustól máig*. Jelenkor, Pécs, 2007. 709. o.

kímélések) olyan átfedésben vannak a két versben, ami nem hanyagolható el. Ezáltal válik világossá, hogy a beszélő miért viszonyul ambivalensen a sétabotos lírai alakhoz. Ha az 1945-ös esztendő katonáját (vagy gyermeki szemmel: a halál allegóriáját) látja benne, valóban félelmet keltő (traumát is okozó) ez a figura, viszont ha az 1848-as polgári világrend visszamaradt hírvivőjét (avagy a zsidó emancipációt, s így a magyarság felemelkedési lehetőségének kezdetét), nyomban világossá válik, amiért „derűs volt, sőt szép is”. És hogy a referenciális olvashatóság ne csak az évszámokban lelje meg saját igazolását, arról a két vers egyetlen explicit intertextuális kapcsolata gondoskodik, amely a *Családi körben* (szintén családi keretek közt) szintén a „mese” referenciális értelmezését hívja elő:

„Az idősb fiú is leteszi a könyvet,
Figyelmes arcával elébb-elébb görnyed;
És mihelyt a koldús megáll a beszédben:
»Meséljen még egyet« – rimánkodik szépen.

»Nem mese az gyermek,« – így feddi az apja.»²⁰⁵

*

A fenti olvasat reményeim szerint bebizonyította, hogy érdemes belemenni a számolás játékába. A konkrét évszámok beazonosítása (és az ezek eredőjében található születési évszám) nélkül ugyanis az olvasó számára nem telítődik fel allegorikus jelentéssel sem a sétabotos alak, sem a Nagy Bűn. Ugyanakkor a vers egzisztenciális (a beszélő gyermek szempontjából történő) elemzése az allegória alakzatának referenciális potenciáljára is rávilágít.²⁰⁶

A vershez való hozzáférés természetesen e többletinformáció nélkül, más aspektusokat felnagyítva is lehetséges. A Gintli-Schein-féle irodalomtörténet Kemény költészetének ahistorikusságát igazolja vele, Hites Sándor pedig a nyomvesztés poétikai

²⁰⁵ Arany János összes költeményei. Szerk. Szilágyi Márton. Osiris, Budapest, 2003. 183. o.

²⁰⁶ Erről a következőkben Benjamin kapcsán részletesen is szólok.

analógiájaként olvassa a verset derridai fogalmak felől.²⁰⁷ A számolás, a belső dátum szerinti interpretáció csak egy újabb bizonyíték Kemény István versének többszólamúságára. Ezzel meg lehet válaszolni a korábbi kérdéseket is: érdemes belemenni a számolásba, mert hiánya elfedi sok nagy vers sajátosságát, az allegóriát; ugyanakkor a szöveg a költő születési dátuma nélkül is olvashatóvá válik, ezt egyéb releváns interpretációk bizonyítják, a vers tehát nevezhető enigmatikusnak a szó kritikai értelmében. És hogy ki ugrik bele a számolásba? Alighanem az, aki engedi magát provokálni.

Ironikus tanköltemény – *Bácsi, délen*

A *Bácsi, délen* kevesebb értelmezési síkot ajánl fel, mint *Az eperfa lombja*, ennek megfelelően az olvasat megelégszik a vers allegorikus indíttatásának bemutatásával, és nem kíván amellet érvelni, hogy a szöveg a Kemény-oeuvre felejthetetlen darabja lenne. A két vers allegorikussága közti hasonlóságot ugyanakkor érdemes megemlíteni: a kiindulópont mindkét költeményben egyfajta referenciális többlet, ami *Az eperfa lombja* kapcsán a szerző születési dátumában, a *Bácsi, délen* esetében pedig a keresztény kultúrtörténet egy alapvető szöveghelyén keresendő. A szövegeket a hasonló lírai szituáció, a versbeszéd, illetve a megfigyelt lírai alakra vonatkoztatott azonos jelölő alkalmazása is összeköti.

A vers allegorikusságának időbeliségét egyfajta időn kívüli szemlélet alapozza meg.²⁰⁸ A nyitó kérdéssorozatot jelen időben teszi fel a beszélő, a megszólított lírai alak lehetséges múlt-képeit egyre inkább a titokzatosságban megbúvó bűn különböző denotációi határozzák meg. Az allegorikus alak titokkal való ellátása *Az eperfa lombja* ismeretében feltételezheti a figura megfejthetőségét, illetve azt az olvasói magatartást, mely az esetleges megfejtés kulcsát keresi a szövegben. A különböző bűn-lehetőségek közül kiemelkedik, a felsorolásban egyedi pozíciót tölt be, s ezáltal az olvasó jelentéstulajdonításában referenciapontként szolgál a konkrét történelmi eseményre utaló „náci múlt”:

²⁰⁷ Hites Sándor: „*jelek most nincsenek, lecsillapultak*” (Kemény István kötetéről). In: Új Forrás, 1997/4. 62-69. o.

²⁰⁸ A következő fejezetben bővebben is szó esik Kemény István költészetének időn kívüliségéről.

„Hogy lehetsz-e még görög szigetnek
vagy Johannesburg egyik külvárosának
magányos, motyogó apója?

titokkal, jó sötétel, mi mással?
vérfertőzéssel vagy náci múlttal
vagy bankrablással vagy adócsalással”

Az *Amiről lehet* vonatkozó szöveghelyén Kemény István explicite is megadja a motívum történelmi forrását: „Az én korosztályom gyerekkorát (ahogy a tiedet is) a hatvanas-hetvenes években még végigkísérték a hírek a Dél-Amerikában álnéven élő nácikról.”²⁰⁹ Aligha szorul magyarázatra, hogy a versben említett Johannesburg vagy a görög sziget *délisége* ugyanazt a jelentést hordozza (rejtegeti), mint az idézetben említett Dél-Amerika. Annál is inkább, mert a titokzatos lírai alakról aztán újabb adalékokat tudunk meg: utalás történik egy plasztikai műtetre, majd a nyelvi idegenségre is. Az arcvesztés metaforája, mely a bűnösök homogenizálására szolgál, illetve az idegen országban szükségszerűnek mutakozó nyelvvesztés morális többlettel tűnik fel a versben, amennyiben mindkettő az identitás elvesztését, s az elveszett identitás külvilág általi újrafelfedezését, mintegy leleplezését mutatja (előbbi a test változásának folyamatában, utóbbi pedig a környezettel való érintkezésben megy végbe). E traumatikus metamorfózis végpontjaként mintegy szükségszerűen következik be az örület. Az idézet ott kezdődik, ahol az előző citátum befejeződött:

„akin, ahogy öregszik, egyre jobban
kiütnek újra egy plasztikai
műtét nyomai. Találgatják
a boltosok meg a pincér,
ha elcsoszog az étterembe,
és kikéri akcentusával,
amit mindennap szokott:
mibe bolondult bele, mert
valamibe bele kellett neki.”

²⁰⁹ Bartis – Kemény, *i. m.* 57. o.

A történelmi idősík felvillantása akkor tűnik fel igazán hangsúlyos szövegnyomként, mikor a mitikus idő is beépül a versbe. A Nagykönyvben meghasonlott alak az evangéliumok azon helyeire utal, melyeken Jézus egy példázat formájában a jeruzsálemi írástudók implicit vádjaira felel (miszerint ő maga a Sátán segítségével űz ördögöket). A „meghasonlott” jelölő citátumként Márk evangéliumára mutat, méghozzá a Biblia Károli-féle fordításában:

„És ha a Sátán önmaga ellen támadt és meghasonlott, nem maradhat meg, hanem vége van.” (Márk, 3,26.)

A Nagykönyv vonatkozó szöveghelye ebben az esetben a riffaterre-i intertextus szerepét tölti be, mely „a szövegben kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely olvasási szabály szerepét tölti be és irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfejtését, vagyis dekódolását.”²¹⁰ Nem véletlenül használja a vers a meghasonlott szót a meghasonlik helyett, ugyanis ezáltal válhat e részlet konkrét intertextussá, amely magában hordozza a Márk evangéliumából származó idézet jelentéstöbbletét is. A versben szereplő Sátánnak ugyanis koránt sincs vége, a meghasonlás (az identitás többszöri változása után is) megmaradt:

„A Nagykönyvben meg van írva,
benne van. Meghasonlott. Ezt a
régi szót használja rá
a Nagykönyv.”

A versalak Biblia felőli olvashatósága viszont nem merül ki ennyiben, ugyanis a *Bácsi, délen* e figurájának allegorikussága a Sátánt Luciferrel azonosító Biblia-értelmezésekre is épül.²¹¹ Az *eperfa lombjához* hasonlóan a titokzatos alak itt is fény és sötétség kettőségében jelenik meg. E szakasz Lucifer nevének elterjedt etimológiájára (fényhozó) játszik rá, méghozzá nagyfokú iróniával. Ez az irónia egyrészt a sátáni alak negativitásának

²¹⁰ Riffaterre, Michael: *Az intertextus nyoma*. In: Helikon, 1996/1-2. 68. o.

²¹¹ Ezen interpretációkat szövevényességük miatt nem ismertetem, elég annyi, hogy a Lucifert a Sátánnal azonosító értelmezések elsősorban az Ézsaiás próféciájában leírtakra támaszkodnak (ld. Ézsaiás, 12-14). A fogalomhasználatot itt Kemény egyéb versei indokolják: az *Ember tragédiája (Balett)* című költemény például Madách művének parafrázisaként mossa össze Lucifer és az ördög alakját. A kötetbeli megjelenés még inkább kiprovokálja e figurák azonosítását, melyek a *Hideg* verseiben egyfajta misztikus negativitásban érnek össze, és végső soron így rajzolják ki a Gonosz allegorikus alakját.

ellenpontosításából adódik. A „kártyásokat” néző figura pusztán megfigyelőként van jelen a világban, őt magát nem veszik észre, ennek következtében mitikus jelentőségét is visszavonja a vers. Másrésről a környező világ is irónia tárgyává válik. A saját történelmiségében, emberként megjelenő alakot az identitás problematikussá válásának segítségével még le tudja leplezni a világ résztvevőinek figyelme, e lírai figurát – mitikus beágyazottságában – ugyanakkor csak a beszélő én, a jelenet kitüntetett szemlélője érzékeli. Nem véletlenül zárul a versszak a ragyogás disztributívan túlzó képével:

„Az utcán kártyásokat néz,
és a kártyások föl se néznek.
Egy tref hármassal se ér fel -
csak a pakli volna
üresebb nélküle.
Mogorva, szótlan. Idegen
teste valamennyit elnyel
az itteni fényből, de hát itt úgyis
minden ragyog.”

Az e részt követő két sorban az értelmezés elején említett időn kívüliség explicite is megjelenik. Az olvasói tapasztalat szempontjából ennek eredője a mítosz és a történelem összejátszatása, e tapasztalat ismeretében válik jelentéssé a szöveg második szakaszának utalása a náci múltra. A Lucifer-allegória szintén konkretizálódik, amennyiben a beszélő a lírai figurát a csillaggal azonosítja, e két sort záró szókapcsolat (a „fekete lyuk”) pedig egyrészt kozmikus távlatokba emeli a Gonosz allegorikus alakját, másrészt e gesztussal vissza is utalja az olvasót az előző szakaszhoz. A „fekete lyuk” metafora tehát a versbeszélő megnyilatkozása szerint nem értelmezhető törésmentesen, hiszen az irónia segítségével a lírai alak és az őt körülvevő világ mellérendelő viszonyba kerül, ebből következően egyik sem nyelheti el a másikat. Így írja felül Kemény István verse a Márk evangéliumából származó pretextust:

„Becsületes, magába roskadt csillag,
kívül az időn, fekete lyuk.”

A versbeszéd a zárlatban visszatalál a megszólításhoz. A lírai beszélő eddigi szolamát döntően meghatározó leírást egy jóval expresszívabb megszólalásmód szorítja háttérbe, így

a titokzatos lírai alakhoz, illetve – a „szívünkbe” többes szám első személyű közösségalkotásának következtében – a költemény olvasójához szóló beszéd közvetlenül éri el célját. Az eljárásmód tulajdonképpen a tanköltemény formáját imitálja, ám ez a kijelentés mindenképpen árnyalásra szorul, mert itt a tanítás címzettjeinek, ha úgy tetszik, olvasóinak egyike maga is a versvilág része:

„Ne mondd, hogy a Nagykönyv romantikus,
régi pontatlan és naív! Mert új kiadás
úgysincs, és már nem is lesz ezután:
senki többet! a szívünkbe ez van írva.”

Az utolsó két sor didaktikus kijelentése ismét univerzális igénnyel lép fel, hiszen tovább hangsúlyozza a vers kezdetén kijelölt perspektivikus távlatot, illetve az e távlattal járó változást. Nehezen értelmezhető mondat ez, a tanköltemény műfaji kódjának szempontjából mindenképp. A kettős tagadásban ugyanis szükségszerűen egy premissza bújik meg: Gonosszá kell válni ahhoz, hogy az ember a jelenben férfi lehessen? Netán a férfiasság, a himsovinizmus kritikájáról lenne szó? A férfi jelölője elbizonytalanítja az olvasót, ennyiben Kemény István ismét csavar egyet a tankölteményhez fűződő olvasási normákon. Ha van tanulság, az semmiképpen nem értelmezhető a keresztény morál szellemében, a vers így nyilvánvalóan ironikusan zárul, az ironikusság pedig – ahogy azt a ragyogás kapcsán láthattuk – alapvetően meghatározza a vers beszélőjét:

„Ha nem leszel bácsi délen,
nem voltál férfi itt sem.”

Nagy a kísértés, hogy egy szoros szabályok szerint meghatározott műfaj újraírása miatt posztmodern indítatású versként jellemezzem a *Bácsi, délen*-t, ám amit posztmodern szövegalkotásnak szokás hívni (például Kovács András Ferencnél vagy Parti Nagy Lajosnál), attól e költemény – és Kemény István lírája – meglehetősen távol áll. Ennek taglalása helyett inkább felhívom a figyelmet a vers helyére a költői életművön belül. Az *Élőbeszéd* kötetben a Gonosz – szintén ambivalensen ábrázolt – figurája Káin lesz. Az ő ambivalenciája elsősorban a tettes-áldozat, ezen keresztül a véletlenszerűség-sorsszerűség dichotómiájából ered (a kötetnyitó *Kesztyű* című vers²¹² erre ugyanúgy jó példa, mint a

²¹² A jelen dolgozatban leírtaktól eltérően Bagi Zsolt a vers kapcsán a metaforikusságot, annak rehabilitációját emeli ki. Ha Kemény életművének goethei ihletettséget akarjuk igazolni, a *Kesztyű*

Halál eszmefuttatását taglaló címadó szöveg, az *Élőbeszéd*). Az, hogy a *Bácsi, délen* a Biblia helyett a Nagykönyv kifejezést használja, az „ahogy a Nagykönyvben megvan írva” közhely felidézésével szintén az elrendeltetés-véletlenszerűség kettősségére kérdez rá, így előlegezi meg a 2005-ös kötet egyik legfőbb problémáját.

3. A benjamini allegória

A következőkben arra teszek kísérletet, hogy Kemény István verseiben rávilágítsak a Benjamin által leírt allegória jelenlétére. A német gondolkodó híres szomorújáték-tanulmányának minden aspektusára aligha térhetek ki, így az sem lehet célom, hogy rekonstruáljam eszmefuttatásait. Kemény István kapcsán *A német szomorújáték eredetének* utolsó, *Allegória és szomorújáték* című szakasza tartalmaz megfontolandó állításokat. Ezen állítások közül szükségszerűen szelektálni kell. A vizsgált költői korpusz tekintetében a benjamini allegória két kulcsfogalma, a sírfelirat és a rom bír relevanciával. Mindkettő annak fényében lesz jelentésszerű, hogy Benjamin hogyan is határozza meg az allegóriát, s hogy ez az allegória-értelmezés mennyiben válhat a jelentésalkotás termékeny terepévé Kemény verseiben. Nagyon fontos megjegyezni, hogy Benjamin állításai legnagyobbbrészt a barokk allegóriára vonatkoznak, ám ezen állítások mintha arra is szolgálnának a dolgozatban, hogy kirajzoljanak egy korszaktól független allegorikus intenciót.

Benjamin szövegének egyik kiindulópontja, hogy az allegória kitüntetettsége a barokk kor kereteinek organikus következménye volt. A szerző a német romantika teoretikusainak szellemében szimbólum és allegória különbségének legfőbb okát azok időbeliségében, illetve szemiotikájában határozza meg. A szimbólumot eszerint a „misztikus pillanat”²¹³ jellemzi, mely pillanat egyértelmű jelentéstulajdonítást tesz lehetővé. Az allegória ezzel szemben a kép és az értelmezés köztes helyzetét fürkészi, „szemlélődő nyugalomban”.²¹⁴ Ebből következően az allegóriát a történelem

értelmezése valóban jó választásnak bizonyul: „Az *Élőbeszéd* nyitóverse, a *Kesztyű* a metaforáért folytatott harc meg-megtorpanó indulója, ahol a kesztyű mint metafora az ismételt sorok (»megvárni aki dobta«, »de mégse lehet mindent a véletlenre fogni«) dadogó élőbeszédében kapja meg egyszerre esetleges és mégis a szükségszerűség felé tapogatózó rangját (»mert nem jelentenek semmit, / de mégse lehet mindent / a véletlenre fogni«). A metafora a szükségszerűség, a szimbólum szolgálólánya, a totális, a goethei költészeté, ezt tudjuk Benjaminszól legalább annyira, mint Paul de Mantól; a *Kesztyű* a hétköznapi lét botladozó lépéseit mutatja be az abszolútum felé (vissza)indultában.” Lásd: Bagi Zsolt: *Vissza az elbeszélésekhez*. In: *Műút*, 2011024. 51. o.

²¹³ Benjamin, Walter: *A német szomorújáték eredete*. In: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 366. o.

²¹⁴ *Uo.*

kiterjedésében kell elgondolni: „Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája.”²¹⁵ Kérdés marad viszont ennek a történelemnek a mibenléte, pontosabban: hogyan tekint az allegória a történelemre? Mint ahogy az a szövegből kiderül, az allegória a történelmet romok halmazaként fogja fel, s ezt a romhalmazt igyekszik megörökíteni, az írás által konzerválni. A jelentés fogalma alatt Benjamin egyfajta hiátuspótló cselekedetet ért, hiszen ha a múltnak értelmet akarunk tulajdonítani, azt – rom jellege miatt – mindig az őt alkotó hiányok felől kíséreljük meg. Épp ezért nem lehet az allegóriát statikus létezőként, csupán a konvencionális jelölés horizontjában elgondolni.²¹⁶ Ha a történelem kimerevített, pauzált képe a haldokló ember arca, az egyértelműen mutatja, hogy az allegória természete szerint kapcsolódik a halálhoz: „Ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás, mert a halál vési legmélyebbre a szabálytalanul hullámozó demarkációs vonalat a phüszisz és a jelentés között. Ha viszont a természet mindig is a halál martaléka, ugyanúgy mindig allegorikus is.”²¹⁷ S ha az allegória valóban a történelem írása is egyben, úgy a halál írás általi – alapvetően a groteszk minőségéhez köthető – rögzítését kell megvizsgálni az alakzat kapcsán: „Mert ami a groteszk eredetét illeti, a hatás rejtélyesen titkos mozzanata a jelek szerint már ekkor társul a betemetett romokra és katakombákra jellemző titkos-földalatti elemmel.”²¹⁸ A magyar kontextusban ez tette lehetővé Schein Gábor számára, hogy Füst Milán sírfeliratként értelmezhető verseit a benjamini allegória-fogalom felől (is) tárgyalja. Schein Gábor tanulmánya arra világít rá, hogy a groteszk eredetének tárgyalásakor láthatóvá válik az allegória benjamini értelemben vett sírfelirat jellege: „Gyakorta el szoktunk felejtenni arról, hogy az a titokzatosság, furcsaság, amit a groteszkség jelöl, eredetét tekintve a »grotta« szóból (barlang) vezethető le, amely egyszerre kínált helyet az elrejtőzés és a temetkezés számára.”²¹⁹

Az allegória feszültségekre érzékeny létmódját alighanem az antinómia kifejezése szemlélteti a legjobban. Az egymást egyszerre vonzó és taszító kettősségek (melyek nem véletlenül erednek Benjaminnál az „[A]hány jelentés, annyi halálba hanyatlás”

²¹⁵ Uo.

²¹⁶ Ennek részletes tárgyalása messzire vezetne, de annyit talán meg lehet állapítani, hogy az allegória effajta szemiotikai nyitottsága jelentős szerepet játszott Paul de Man allegória-fogalmának kialakításában is.

²¹⁷ Benjamin, i. m. 367. o.

²¹⁸ Uo. 372. o.

²¹⁹ Schein Gábor: *Az ironikus allegória alakzata*. In: *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909-1927*. Akadémiai, Budapest, 2006. 73. o.

premisszából) csúcspontja konvenció és kifejezés újraírt oppozíciójában mutatkozik meg, amely a groteszk eredetének titokzatossága után most e titokzatosságot is új összefüggésbe helyezi: „A XVII. század allegóriája nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése. A tekintély kifejezése tehát; eredetének méltóságát tekintve titkos, érvényességének hatóköre szempontjából pedig nyilvános.”²²⁰ Az antinómiák sorát pedig a tekintély kifejezésének vonzásában írás és kinyilatkoztatás, azaz a leírt beszéd ellentmondásossága folytatja. Az írás a barokkban szintén határhelyzetben áll, az allegória szemlélődő tekintete ugyanis rámutat írás és kinyilatkoztatás kettősségében a közöttük tatongó, s az őket így összekötő ürre is. Ez a kép és a jelentés (konvenció és kifejezés) kettőssége után egy újabb dialektikusan elgondolandó oppozíciót tételez, amit az allegória merengő pillantása új fénytörésben világít meg. Benjamin szerint: „Ha az írás biztosítani akarja szakrális jellegét, (...) akkor komplexusokra, a hieroglifák rendszerére igyekszik szert tenni. Ez történik a barokkban (...) Külsőleg és stilisztikailag az írott szöveg a képi ábrázolásra törekszik.”²²¹ Csak egy példa annak érdekében, hogy ne tévesszük szem elől Kemény költészetét. Hites Sándor már idézett kritikájában az írás derridai fogalmának vonzásában tárgyalja *A néma H* kötetet. A cím, melynek hallgatása csak az írás által válhat láthatóvá, többszörösen is elszakad jelszerűségének biztonságos meghatározásától, hiszen nem csupán hang és betű organikus feszültségét igazolja, hanem a leírt betű képiségét is, amikor Hites Sándornál – remek megfigyelésként – egy összezárt száj látványát idézi meg: „Kemény István betűje egy kötetnyi szöveg jele, azaz cím. Grafikus formájában valamely lezárt horizont némaságát idézi meg. Közrefogott vízszintes vonala olyan, mint az összeszorított száj, amely nem beszélhet, akár az üres horizont.”²²² Az allegória effajta írásképe tehát alaktalan töredékként tárul a befogadó szeme elé, s ez teszi lehetővé, hogy Benjamin (a klasszicizmus és a barokk szépségesztétikájának különbségéből kiindulva) a szépség totalitása helyett meglássa a szépség gyarlóságának barokk belátását: „a klasszicizmusnak nem adatott meg, hogy fölismerje az érzéki, a szép phüszisz szolgátságát, tökéletlenségét és esendőségét. A barokk allegóriája viszont éppen ezeket a jegyeket tünteti fel.”²²³ Ez a tulajdonképpen negatív esztétikának nevezhető szemlélet ad lehetőséget arra, hogy a megőrzendő romok segítségével Benjamin szövegében kirajzolódhasson egy a barokkon túlmutató allegorikus intenció: „A természet történetének allegorikus fiziognómiája (...) valóságosan jelen van a rom alakjában. Vele érzékileg bevonult a

²²⁰ Benjamin, *i. m.* 377. o.

²²¹ *Uo.*

²²² Hites, *i. m.* 63. o.

²²³ Benjamin, *i. m.* 378. o.

történelem a színre. S a történelem (...) a fel nem tartóztatható hanyatlás folyamatként jelenik meg. Az allegória ezzel beismeri, hogy túl van a szépségen. Az allegóriák azt a szerepet töltik be a gondolatok birodalmában, amit a tárgyak birodalmában a romok.”²²⁴

Ennek megfelelően Kemény István sírfeliratai, illetve rom-témájú versei kerülnek az elemzés középpontjába. A fenti versértelmezések, illetve az elméleti keret felvázolása során igyekeztem körvonalazni azt a két szempontot, melyet Benjamin allegóriáról írt fejtegetéseiből mozgósítok. Az egyik, hogy az allegóriát lényegében átjárja a halál tapasztalata (mind a jelentése, mind a testé), a másik, hogy ez a tapasztalat eredendően történelmi, azaz – s e Benjamin-magyarázat részben eltér Paul de Manétól – a halál momentumát történelmi referenciákban (a tárgyi világban található romokban) szemléli. A referencialitás, a valóságra vonatkoztatás de Man gondolkozásában illúzió, eltévelyedés, a mimetikus művészetszemlélet sajátossága, mely a nyelv retorikai működésében felszínre törő energiákat figyelmen kívül hagyja. A referencialitás ugyanakkor kiküszöbölhetetlen, s a vele éles ellentétben álló figurativitással olyan feszültséget gerjeszt, mely lehetetlenné teszi a szövegek olvashatóságát, megértését.²²⁵ Benjaminnál a jelentés halála nem a mimézis elvetésére utal, az allegória antinómiája, töredékessége a történelem hanyatlásának gondolati modellje. Az allegorikus jelentéstulajdonítás feszültséggel teli, ám ennek a feszültségnek jelentéstulajdonító ereje van, hiszen a történelem folytonos pusztulásának ideája önmagában olyan igazságot feltételez, melynek létezése a de Man-féle koncepció szerint csupán illúzió.²²⁶ Mindazonáltal éppen Paul de Man vette észre a sírfeliratok paradigmatiszta szerepét. 1979-es nagy hatású dolgozata alapvető hivatkozási pontja az epitáfiumokkal foglalkozó munkáknak, az általa felvetett szempontokat tehát érdemes átgondolni.

²²⁴ Uo. 380. o.

²²⁵ Vö. „Ennek eredményeként az olvashatóság feltételezése, ami maga is konstitutív eleme a nyelvnek, nemcsak hogy nem vehető többé biztosra, de egyenesen aberránsnak minősül.” Lásd: De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 272. o.

²²⁶ Vö. Radnóti Sándor: *Az olvashatatlan allegóriái. Paul de Man és az olvasástörténet*. In: *A piknik. Írások a kritikáról*. Magvető, Budapest, 2000. 300-316. o.

4. Kemény István sírfeliratai

Arcrongálás és műfajiság

Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmányában az önéletrajz figurája a Benjamin-féle allegóriához hasonlóan antinómiákban lel otthonra. De Man Wordsworth önéletrajzi esszéiben fedez fel olyan kettősségeket, melyek ellentéteit az önéletrajz mintegy mellérendelő szerkezetként teremti újra. Ezek közül a legfontosabbá arc és név oppozíciója válik, melynek kettősségét de Man a Wordsworth-féle napnyugta-napkelte leírásának metaforikájából fejt ki.²²⁷ A nap tekintete a megismerés tekintete is egyben, s e megismerés tárgya a kőbe vésett írás, az epitáfium, mely összefüggésben a megismerés olvasássá válik: „A nap a sírfelirat szövegét olvasó szemmé válik.”²²⁸ (kiem. az eredetiben). A nap és a kő egymásra vonatkoztatása ugyanakkor szintén nem értelmezhető problémamentes aktusként, a kettő viszonya ugyanis feszültséget teremt e képben, melyben a látványt a hang ellenpontozza, amennyiben a sírkőnek nyelvet, hangot tulajdonítunk: „Ezen a ponton azt mondhatjuk, hogy »az érzéketlen és értelmetlen kő nyelve« »hangot« kap, és a beszélő kő mintegy ellensúlyozza a látó napot.”²²⁹ (kiem. az eredetiben). Ebből a kontrasztból vezeti le Paul de Man az arc és a név kettősségét, a beszélő kő ugyanis – epitáfiumról lévén szó – mindig magában foglal egy nevet, és egy arcot is. A „puszta név” ugyanis a sírfeliraton szükségképpen lesz olvasható,²³⁰ a hanggal rendelkező kő pedig egy szájra, egy szemre, egy arcra utal, mely a prosopopeia alakzatában (s ahogy az bebizonyosodik, a szó eredetében) mutatkozik meg: „A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni.”²³¹ (kiem. az eredetiben). Az önéletrajz alakzata tehát Paul de Man szerint a prosopopeia, mely megszólítja vagy épp megszólaltatja a holtakat, melyben az arc a névhez válik

²²⁷ Vö. „Amiképpen e bolygó gömbjén hajózva, úton a nap lenyugvásának régiói felé, mindinkább ama tájak felé térülünk, ahol a napot keltekor szoktuk megpillantani; továbbá úton kelet felé – ami képzeletünkben a reggel szülőhelye – végül arra a tájra jutunk, ahol utoljára látjuk a napot, mielőtt eltűnne szemünk elől; hasonlóképpen jár a merengő Lélek is: az elmúlás felé utazóban az öröklét országa felé halad, és szintúgy: kutassa bár kitartóan ama derűsebb tájékokat, végül – előnyére s épülésére – úgyszólván visszakérül a tűnékeny dolgok, a keserűség és a könnyek vidékére.” Idézi: De Man, Paul: *Az önéletrajz, mint arcrongálás*. In: Pompeji, 1997/2-3. 100. o.

²²⁸ Uo. 100. o.

²²⁹ Uo. 100-101. o.

²³⁰ De Man Wordsworth „puszta név” fogalmát idézi, e név ugyanis organikus része az epitáfiumnak: „a sírfeliratban – az ő kifejezésével – nem áll más, csupán a »puszta név«.” Lásd: Uo. 100. o.

²³¹ Uo. 101. o.

hasonlatossá. Ám az arcadás e gesztusa magában foglalja az arcvesztés lehetőségét is: „A prosopopeia az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve – akárcsak a Milton-versben – olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arc {face} és az arcrongálás {deface} körül, az alak(zat) {figure}, az alaköltés {figuration} és az alakvesztés {disfiguration} körül.”²³² (kiem. az eredetiben). Paul de Man e szövegét sok bírálat érte, e bírálatok számbavétele a most tárgyalt versek szempontjából nem tűnik relevánsnak.²³³

Annál fontosabb viszont, hogy e dolgozat eredményeit hogyan használta fel a hazai irodalomtudomány. A szöveg kapcsán a magyar kontextusban elsősorban az a belátás vált jelentőssé, hogy az önéletrajzok olvasása a kurrens irodalomelmélet számára is fontos tanulságokkal szolgál mindenekelőtt a tekintetben, hogy az önéletrajz műfajként történő meghatározása helyett de Man figuratív szemléletet ajánl: „Az önéletrajz tehát nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik.”²³⁴ Ám a honi irodalomértelmezés Paul de Man szövegének dekonstruktív voltára tűnik fogékonyak, a sírfeliratok tanulmányozására kevésbé. E megfigyelés Dávidházi Péternél olvasható, aki amellet érvel, hogy a sírfeliratok értelmezéséhez a magyar kontextusnak nincsenek meg a megfelelő kódjai, holott Paul de Man is inkább a sírfelirat hagyományainak összeolvasásában ért el figyelemre méltó eredményt: „Már legalább a rendszerváltás óta többen idézik az *Autobiography as De-Facement* egyes gondolatait, amelynek gondolatmenete az önéletrajzok irodalomelméleti szempontú jelentősége mellett felhívhatta volna a figyelmet a sírfeliratok vizsgálatának fontosságára. Valószínű, hogy ez épp azért nem sikerült, s a nagy tekintélyű szerző sokat emlegetett műve azért nem vezetett idevágó kutatásokhoz, mert hiányzott hozzá az itthoni irodalomtudomány megfelelő (sírfeliratokkal foglalkozó) hagyománya. Ugyanis szerintem ez a találatával és hibáival egyaránt inspiráló de Man-tanulmány maga sem csupán (sőt nem is elsősorban) a dekonstrukció néven ismert modern irányzatnak köszönheti értékeit, hanem sokkal inkább egy több évszázados gyűjtési, összehasonlítási és értelmezési folyamatnak.”²³⁵ Dávidházi Péter sorai segítenek megérteni a de Man-féle leírás és Kemény költeményeinek viszonyát. E sírversek műfaji

²³² Uo.

²³³ Lásd például Clymer, Lorna: *Graved in Tropes: The Figural Logic of Epitaphs and Elegies in Blair, Gray, Cowper, and Wordsworth*. In: ELH, 1995/2. 349-355. o.

²³⁴ De Man, i. m. 85. o.

²³⁵ Dávidházi Péter: *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*. PTE – Pro Pannonia, Pécs, 2009. 29. o.

meghatározásukból adódóan párbeszédbe lépnek a hagyománnyal, több-kevesebb sikerrel akár azt is kideríthető lenne, hogy mely hagyományokkal folytatnak dialógust, azaz Kemény Istvánnak milyen előfeltevései vannak a műfajt illetően. A versek jelen értelmezéseinek kérdései nem csupán a műfajelmélet felől érkeznek, holott ezt a műfaji szerződést (Lejeune) nem szabad és nem is lehetséges figyelmen kívül hagyni. Paul de Man szerint az önéletrajzok, s velük együtt a sírfeliratok fiktív szerzőinek olvashatósága úgy válik lehetségessé, hogy őket e szövegek figuráiként képzeljük el. Ezzel szemben Philippe Lejeune a műfaji szerződés fogalmának segítségével beszédaktusként értelmezi az önéletrajzokat.²³⁶ Bettine Menke arra mutat rá, hogy Paul de Man elmélete tulajdonképpen a Lejeune-féle szerződéselvű jelentéstulajdonításra adott válasz.²³⁷ Kemény István költeményei ugyanakkor nem teszik lehetővé, hogy a műfajiság és a tropikusság közül válasszunk, mikor sírfelirat jellegüknél fogva próbáljuk magyarázni őket. E versek a sírfeliratok alapvető elemeire kérdeznek rá, bennük a név, a dátum köbe vésettsége kérdőjeleződik meg, ezáltal nem értelmezhetőek a műfaj sajátosságainak figyelembevétele nélkül. A szövegek ugyanakkor az arcformálás de Man-féle problémáját is felvetik, amennyiben hol felülírják a konvencionális beszédssituációt s a fiktív életrajzot eleve absztrakt távlatokba emelik, hol pedig explicite játszanak el az arcvesztés allegorikus indíttatásával. A következőkben *A koboldkórus* két költeményében, illetve az *Élőbeszéd* egyik versében mutatok rá a dátumnak a költői korpuszban betöltött szerepére, majd két konkrét sírversről értekezem; közülük egy a *Témák a Rokokó-filmből* című kötetben, egy pedig *A néma H*-ban jelent meg.

Az elveszett dátum

A két sírvers közös jellemzője, hogy egyik sem tartalmaz dátumot.²³⁸ Ennek kapcsán szükségesnek tűnik egy rövid kitérő, mely láthatóvá tesz néhány megfontolást Kemény István – következő fejezetben tanulmányozott – történelemszemléletével kapcsolatban. A dátum hiánya önmagában nem lenne eseményértékű, ám e költészetben a dátum jelölőjének sűrű előfordulása a szót motívumértékűvé avanzsálja. A dátum jelölőjének jellegzetessége Keménynél, hogy a versekben ingajarat jelleggel – általában váratlanul –

²³⁶ Vö. Lejeune, Philippe: *Az önéletrajz meghatározása*. In: Helikon, 2002/3. 272-285. o.

²³⁷ Menke, Bettine: *Sírfelirat-olvasás*. In: Helikon, 2002/3. 307. o.

²³⁸ A kifejezést, minthogy sírverseket vizsgálók, nem az idő múlásának konvencionális mértékegységeként használok, hanem konkrét történelmi időpontot értek alatta, mely a sírfeliraton a születés és a halál időpontját jelölné.

bukkan fel, majd felbukkanása után röviddel el is tűnik. Ennek következtében alapvető funkciója, a történelem kimerevítés általi megragadása válik problematikusná, s így az idővesztés összefüggésrendszerében vesz fel – ha futólagosan is – jelentéseket. E jelentések közül kiemelkedik a halál, azon belül is a gyilkosság mozzanata. *A szánakozó anyag mocska* című versben például Scipio, illetve az ő alakjával összefonódó bűn motívuma utal erre. A „Scipio tettesei” szókapcsolat többértelműsége magában foglalja a gyilkosság lehetőségét, ha a tettesek alatt a nagy római hadvezér embereit értjük (mondjuk a pun háborúkra gondolva), ám a szókapcsolat utalhat Scipio feltételezett gyilkosaira is, ez az értelmezési opció viszont a történetírás ingatagságára mutatna rá, lévén mai ismereteink szerint Scipio nem gyilkosok keze által halt meg. Akárhogy is, az elkövetés, a tettesség a vetőmagként elszórt dátumok ígézetében válik jelentéssé:

„Scipio tettesei rászabadultak a földre,
ekékkel mulattak, ekékkel jártak
a sírkertekben, a romkertekben.
A dátumokat hintették maguk mögé,
és azóta sem nő időszámítás.”

A dátum elvesztése és a gyilkosság eseménye közti kapcsolatra még konkrétabb módon mutat rá a *Rendőrségi tudósítók, a dátumok nélkül*.²³⁹ A vers a halál, azon belül a gyilkosság egyszerűségének tapasztalatára kérdez rá már nyitó soraiban, amikor a holttest megtalálásának idejét kitágítja:

„– a Dunából húzzák ki azóta is
mióta a Dunából húzták ki egyszer –”

A dupla sorokra tördelt vers hetedik és nyolcadik sorpárja aztán az egyszeri gyilkosság előtörténeteként az addig megtörtént összes gyilkosságot határozza meg, s e szerkezet teszi lehetővé a beszélő számára, hogy morális többlettel ruházza fel a verset, amennyiben a disztributív „mindenki” a közösségi felelősségvállalásra, s ennek implicite mitikus előzményére tereli a fókusz:

²³⁹ A vers *A szánakozó anyag mocskához* hasonlóan *A koboldkórusban* jelent meg. A kötet tartalomjegyzékében „tudósítók” helyett „tudósítás” áll. A 90-es évekbeli kortárs magyar irodalom kiadásában nagy jelentőségű (második etapú) JAK-füzetekre nem jellemző az effajta sajtóhiba, épp ezért sajnálatos a jelenléte.

„– A Somogyi-Bacsó gyilkosság például
és annak összes előzményei –

– hogy mindannyian gyilkosok vagyunk
és a gyilkosságot ezért megérti bárki –”

A gyilkosság ezen ironikusra hangolt (hiszen mindenki által értett, azaz szent) fabulája szükségszerűen vezet ahhoz, hogy a versbeli beszélő – aki az újságíró, illetve az eposzköltő pozícióját is magára veszi, tehát akár mitikusan, akár tényszerűen, de a narratíva konzerválása lenne a feladata – elbizonytalanodjon a datálás, s ezáltal saját tevékenységének jelentőségében:

„– csak ennyit számítanak a dátumok?”

Gyilkosság és dátumvesztés viszonyának talán legdidaktikusabb megfogalmazása a *Több ismeretlenes álomban* található az *Élőbeszéd* kötetből. A vers a gyilkosságot emeli témává értelemszerűen egy – csodálatos líraisággal leírt – álom-szituáció keretei között. E líraiságot elsősorban az egyes motívumok alakj megfigyelése biztosítja. Az első három sor kozmikus nyitóképében a tűzrakás-, illetve a cigaretta füstje íródik egymásra, hogy aztán alapvető áttetszőségük valóban eltűnéssé, elmúlássá váljék.

„Két szál füstön lóg a Föld,
a vékony az enyém, az övé a vastag.
Elnyomom a csikket, már nem rakok a tűzre”

A képi analógia után új elemmel, a hajszállal egészül ki, a jól ismert „egy hajszálon függ” közhely újragondolásaként, hiszen a közhelybe belevegyülnek a füst létmódjának sajátosságai is. E két sorban aztán explicite is megjelenik a gyilkosság motívuma, hogy rögtön ezt követően a dátum is feltűnjön az álom képében. A dátum ugyanakkor vizuális többletben részesül: hirtelen megjelenése, majd továbbhaladása, a színen nyájként történő átvonulása következtében a kétezres évszám mély nyomot hagy az olvasó tudatában. Az *Ember tragédiája (Balett)* című vers első sorát írja itt tovább Kemény István, ugyanis ott a kettes szám vette fel a pásztort, a három nulla pedig a nyáj szerepét „Három nullát terel a

kajla kettes”. Ha a *Több ismeretlenes álom* vonatkozó részét e szöveghely folytatásaként értelmezzük, akkor a szerepek elbizonytalanítása válik olvasói tapasztalattá. Értelmezhető úgy ez a hat sor, hogy a *Ballett*ben szereplő kettes maga is része egy nyájnak, s három fiával, sőt még a legkisebb egységgel, a másodperccel is egyenrangúként vonul a pásztort nélkülöző közösségben. Ugyanakkor az évszámok pozícióját (s az évszámok nyugati minta szerinti leírását) tekintve mégiscsak a kétezres szám az, ami hátulról rálát a nála kisebb időegységekre. Ennyiben ismét a dátum elbizonytalanítása érhető tetten a versben:

„Azt álmodom, hogy gyilkos leszek,
ha nem lesz egy hajsza, ami megtart.

Hajnal körül, bibliai tájon
balról jobbra átvonul a dátum.
Elöl a nyáj: a másodpercek,
a perc, óra, nap, majd a hónap,
mögöttük végül három
fiával elballag a kettes.”

A füst és a hajsza alaki összejátszásába aztán egy utolsó elem is bekerül, az égen „repülőszarként” látható kondenzcsík, mely – miután a beszélő magát is részesíti a minden emberre érvényes gyilkosságból („Azt álmodtam, hogy gyilkos vagyok, / mert voltam már, legalább egyszer”) – magába fogadja, s ebből következően feloldja a gyilkosság motívumát is. Az ismét két szál füstön lógó Föld, az elveszett kép újbóli megelégedése által magyarázható, hogy a vers utolsó négy sorába valami Kemény Istvántól idegennek tekinthető remény is vegyül, amennyiben a gyilkosság minden emberre érvényes felfogása (igaz, hogy csak egy álom-leírásban, de mégis) a jövőben feloldható:

„A gyilkosság a füstbe ment, tudom,
benne bújt el nehogy elkövessék

és van mögöttem valaki a sorban,
akire már nem jut felelősség.”

Kemény István verseiben a dátum mindig a halállal kapcsolódik össze. Amikor a halál megmutatkozik, dátumvesztés következik be.²⁴⁰ Ezért nem lehet jelen a dátum a Kemény István-féle sírfeliratokon, mert a halál eseményértéke csak egy absztrakt-allegorikus szemléletben érvényesül. Az élettörténet így kilép saját referenciái közül és mitikus-történeti távlatban tárul az olvasó elé. A halál dátumának kőbe/papírra vésése pedig indifferenssé válik, csak allegorikus összefüggésekben tesz szert jelentőségre. Ahogy arra az *Elvált férfi a házasságról* című vers szállóigéket idéző sora utal, a történelem adatszerű konzerválása nem vihető véghez. Ami lehetséges, csupán „az adatok biblikus elmentése”.

Névvesztés és hagyománynyerés

A *Sztélé* című vers műfaji kijelölése önmagában nem indokolná a sírfeliratként történő vizsgálatot. Az inscriptio általi emlékmű állítása viszont ez esetben a jelölők halálával kerül összefüggésbe. Ennek következtében éppen a sztélé (mint az állandó jelölés sírfeliratának) funkciója kérdőjeleződik meg, hiszen az alany, akinek a felirat emlékművet hivatott állítani, folytonosan eltűnik, s helyette újabb és újabb alanyok, jelöltek részesülnek a konzerválás ideiglenességéből. Tovább fokozza a műfajiságra vonatkozó anomáliát, hogy a meg-, egyben felszólított Vándor nem csupán az olvasás révén kerül szövegalkotó (értelmező) szerepbe, hanem a beszélő imperatív szólama tényleges íróvá, bevésővé emeli őt, sírfelirat-olvasóból sírfelirat-íróvá lép elő, s csupán a sírfelirat elolvasása következtében örökli meg a jelek alkotta hagyomány konzerválásának lehetetlen feladatát. Ilyen keretek közt nem meglepő, hogy a vers az irónia felőli olvasást hozza játékba, méghozzá a szöveg két szférájában. A sztélé feliratának iróniája egyrészt a „legnagyobb király” szókapcsolatból származik. A jelek egymásra íródásában ez a két szó szerepel állandó azonosítóként, az azonosítottak cserélődése viszont feszültséggel tölti fel a verset, hiszen „a legnagyobb király” az olvasói előfeltevés szerint a felsőfokú melléknév miatt nem

²⁴⁰ A magyar líra történetében ennek a társításnak van előzménye. Nem tűnik indokolatlannak Karinthy Frigyes *Egy reggel dátum nélkül* című versére (a műfaji öndefiníció szerint: látomására) utalni, melynek zárlatában a dátum hiánya a versben szereplő író halálával kapcsolódik össze. Nem véletlen, hogy e két szerzői oeuvre sajátosságaira ugyanaz az értekező figyelt fel. Beck András nemcsak Kemény István *Az ellenség művészete* című regényének egyik legérzékenyebb értelmezését írta, hanem a Karinthy-versben megjelenő világtapasztalat jelentőségére is rámutatott. Lásd: Beck András: *Az ellenség művészete (Kemény István regényének bevezetése)*. In: *Csipeszszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Szerk. Károlyi Csaba. Nappali ház, Budapest, 1992. 167-174. o. és Beck András: *Az elgondolhatatlan születése (Az Egy reggel dátum nélkül című versről)*. In: *Bíráló áruházban. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*. Szerk. Angyalosi Gergely. XI. ker. Polgármesteri Hivatal – Maecenas Könyvkiadó, Budapest, 1990. 57-64. o.

vonakozhatna több személyre. Persze a vers alapszituációjában – ha úgy tetszik: legalacsonyabb szférájában – a „Pisont István a legnagyobb király” szurkolói rigmusa már önmagában, kulturális többletjelentését tekintve is lehetetlenné teszi az ironia kizárását az értelmezésből. A vers ironikus indíttatása következtében nem magyarázható problémamentesen az arcadás-arcrongálás prosopopeia általi kettősségében, hiszen a sztélére vésett név (s ezzel párhuzamosan: arc) helyére bizonyos idő elteltével egy újabb arc kerül, s a sírfelirat ilyen értelemben nem az arcok egyediségét, hanem – a legnagyobb király állandó jelenléte miatt – ezek összetartozását emeli ki. Ez a felirat tehát inkább egy tömegsír sajátosságait hordozza magán. E tömegsír feliratozójának ugyanakkor sajátja a szabadság perspektívája, az igaz név, az azonosítóval tökéletesen megegyező azonosított, azaz a metafora ígérete, amelyben a jelek halálát megörökítő allegória akár szimbólummá is merevedhet. Az önazonos név rekvizituma ugyanakkor mintha nem lehetne több pusztán ígéretnél, hiszen a vers problematizálja azt a kettősséget is, ami a sírfeliratok papírra írása, illetve kőbe vésettsége között áll fenn.²⁴¹ Ez a kettősség jelen esetben nem válik feloldhatóvá, hiszen hiába kezdődik a *Sztélé* a rögzített írás kérdésével, a szöveg homlokterére mintegy rátelepedő ötletforrás a városi közegben ismerős falfirkákat idézi meg (ezek egyik jellegzetessége éppen a palimpszesztre való hajlandóság), melyek viszont bevésésként, karcolatként ugyanúgy értelmezhetőek, mint felületi rögzítésként, írásként. Az ötletforrás kiemeli a versnek a tradíció – tágabb értelemben a múlt – iránti érzékenységet is. A végső metafora elérése emiatt sem tűnik megvalósíthatónak, ugyanis a beszédhelyzet alapja, a Vándor megszólítása már a jelentésadás kezdetén lehetővé teszi, hogy az értelmezés több sírfelirat-hagyomány felől is lehetővé váljék. Az azonosítottak érvényességének elmúlásból következő cserélődése, melynek egyetlen referenciája a kontextuális megfelelés (az „adott kor” relevanciája), az aposztrophénál tágabb értelemben, e kontextusok képviselőinek palimpszesztként történő egymásra íródásában teszi lehetővé, hogy a felirat – Dávidházi Péterrel szólva – hagyományrétegződésként (ám itt fontos kiemelni: a jövő perspektívája miatt nem meghatározható hagyományok rétegződéseként) legyen olvasható, s így szolgáljon akár az olvasó pallérozódására is: „A hang, amely a sírfeliratból kórusként megszólal, voltaképp a hagyományrétegződés hangja, azaz a mienk, mert hagyományrétegződés vagyunk.”²⁴² A *Sztélé* nem csupán a megőrzés

²⁴¹ Thienemann Tivadar nyomán Dávidházi Pétert is ez foglalkoztatta Swift sírfeliratának elemzésekor. Vö. Dávidházi, *i. m.* 79-87. o.

²⁴² *Uo.* 116. o.

múlandóságáról, hanem az értelmezés időbeliségének nehézségeiről is tudósít, s így tulajdonképpen meta-sírfelirattá válik.

„Vándor. Ha most azt találnám ideírni, amit egy kispesti ház falán olvastam, vagyis, hogy »*PISONT ISTVÁN A LEGNAGYOBB KIRÁLY!*«, kérlek akkor, gondozd ezt a feliratot az alábbiak szerint: ha majd abbahagyja az aktív játékot Pisont, helyettesítsd a nevét egy másik középpályás nevével, és ha az is kiöregszik, akkor megint egy újabbal. Ha egyszer megszűnik a labdarúgás, akkor a név változzon egy abban a korban szeretett labdajáték hőséne a nevére. És ha majd sem labda, sem játék nincs már, keress akkor egy embert, aki a büszke mondat feltételeinek minden szempontból a legjobban megfelel, és írd a feliratba ekkor az ő nevét. Fordíts külön figyelmet arra, hogy jelenheti egykor majd a *KIRÁLY* a királyt, a *LEGNAGYOBB* pedig a legnagyobbat ismét. Ezesetben jól nézz körül, van-e legnagyobb király, mert szabadulhatsz, ha a mondatba végre azt a nevet írod. Menj tovább, élj boldogul!”

A sírfelirat-olvasó és az otthontalan alakja

A barátság utolsó tizenkét órája című Kemény-vers variatív logikával épül fel. A szöveg fragmentumszerű egységei a „Hogy velem ne történt volna semmi” nyitó sorára adott válaszlehetőségek. E válaszlehetőségek között bukkan fel a sírfelirat-olvasó alakja:

„vagy mialatt a *sírfelirat-olvasó* zseblámpája fénye a kintalvók arcába sorra belebámult”

Ez az alak egy korábbi Kemény-költeményre utal vissza, mely *A telhetetlen sírkövére* címet viseli. Ez utóbbi vers beszélője a szövegalkotás folyamatában ugyanilyen tapintatlansággal tudósít a telhetetlen hajdani alakjáról, így kerül közvetítő pozícióba. A sírfelirat-olvasó zseblámpája ugyanis egyszerre világítja meg az epitáfiumot s a befogadók (akik jelen vannak ugyan a szöveg terében, ám a sírfelirat számukra csak a beszélő által válik láthatóvá) arcát, akik a megszólalóhoz hasonlóan illetéktelen olvasóivá válnak a szövegnek.²⁴³ A zseblámpa fénye az alvás többletjelentését hordozván az ébredés, az eszmélet állapotának elérését teszi lehetővé, mely *A telhetetlen sírkövére* esetében a verszárlatban ténylegesen megjelenő sírfelirat olvasását jelentheti.

A szöveg domináns beszédmódja a leírás. A kommunikációt feltételező szituációnak viszont vannak nyomai a versben és ez nem merül ki abban, hogy a sírfelirat lényegénél fogva olvasásra szánt műfaj. A vers a nagy ívű „Mit kezdett a holdfénnel, / akinek már kevés volt a saját dimenziója is?” kérdéssel indít, s a dialogikus olvasást a második versszak végén egy újabb kérdéssel provokálja. Ez utóbbi kérdést a telhetetlen alakjára emlékezve fogalmazza meg a beszélő, ám az önmagában is nagy súllyal bíró, a versbe mintegy beleégő „Ölni kéne, ugye?” kapcsán nem egyértelmű, hogy a legelőn egyedül sétálgató lírai alak gondolatáról vagy a versbeszélő kommentárjáról van szó. Annyi mindenesetre biztos, hogy a vers megszólalójának sajátja a reflexivitás. A szöveg utolsó három sora, a telhetetlen sírfelirata ebben az értelemben hangsúlyosan a beszélő szelektív tevékenységének fényében értelmezendő. A befogadónak persze nem marad más választása, mint belemenni a játékba és számba venni a telhetetlen alakjáról kapott információkat, s hogy ezek – a sírfeliratok konvencionális olvasása szerint – mennyire törekednek az elhunyt individualizálására, milyen arc rajzolódik ki vele kapcsolatban?

Az elhunyt egyedivé tételének hagyományos sírfeliratokon látható, rangból, foglalkozásból vagy egyéni ismertetőjegyből származó gesztusai közül a címnek megfelelően az utóbbi alkalmazásával él a vers. A telhetetlen figurája kozmikus alak, a szöveg epikus rétegében az olvasó párhuzamosan nyer betekintést a lírai hős privát szférájába, avagy „saját dimenziójába” (a szerető jelenléte és a szülőfalu melletti legelő említése erősíti ezt), illetve a környezet egyetemessé tágított képébe is. A saját fizikával rendelkező vidék dimenzióvá növekedése (vö. „a dimenzió összes tisztségviselője”) önmagában is titkot

²⁴³ Ha az alvást a halál metaforájaként értelmezzük, akkor Paul de Man gondolatmenetének arcadásra vonatkozó tézise beigazolódik.

hordoz, ám ez a titok az ötödik szakasz allegorizáló törekvésével mintegy misztikába fordul át:

„De nem csak a Város, nem csak a Föld –
csak az egyik Mindenség nevében
szégyelhetette magát.”

E három sor kapcsán érdemes egy gondolat erejéig visszakanyarodni Benjamin szomorújáték-tanulmányához. A szerző Calderón de la Barca Heródes és Mariamne történetét feldolgozó drámájának elemzésekor egy versrészlet kapcsán a következőt állítja: „A szavak még elszigeteltségükben is végzetesnek mutatkoznak. Sőt, kísértést érzünk, hogy azt mondjuk: pusztán az a tény, hogy ennyire elszigetelten jelentenek még valamit, fenyegető mozzanatot kölcsönöz annak a kevés jelentésnek, ami mindamellett megvan bennük. Így tördelik szét a nyelvet, hogy valami megváltozott és felfokozott kifejezésre tegyen szert töredékeiben. A barokk honosította meg a német helyesírásban a nagybetűt. Ebben nem csupán a pompa kedvelése, hanem egyszersmind az allegorikus szemlélet szétदारaboló, szétválasztó elve is érvényesül.”²⁴⁴ Ez a fragmentáló jelleg a történelem töredékességét is magában foglalja, így egyrészt átvezeti az értelmezést a romok birodalmába, másrészt magyarázattal szolgál a Kemény-versekben gyakorta megjelenő nagybetűs írásmódra is.²⁴⁵ A *telhetetlen sírkövére* negyedik részében kiderül, hogy a halott lírai alak nevét kortársai a „Szerencsés” jelzővel egészítették ki, a fenti idézetben szereplő Mindenség pedig a vers hatodik szakaszában, a tényleges sírfelirat megjelenése előtt kétszer is szerepel, s ennek köszönhetően emelkedik ki az allegória erejével felvértezett absztrakt fogalmak sorából. Az epitáfium olvasása előtt a kérdés-retorika betetőzéseként a sírkőről is szolgáltat információt a beszélő. Eszerint a telhetetlen sírköve a Mindenség legszélsőbb pontján helyezkedik el, ám maga a mindenség (egy tautologikus fordulattal) még ezen a legszélső ponton is túlmutat. A sírkövön továbbá szerepel a név, melynek arcot kellene biztosítania, ám e névnek csupán jelenléte biztos, nem válik konkréttá, a kőbe történő inscriptio nem feltételezi a papírra írást is egyben, így az olvasó feladata lesz eldönteni, hogy a benne foglalt hangsor töredékeként a „Szerencsés” jelző szerepelhet-e (ez tulajdonképpen az antonomázia stilisztikai alakzata). A név bizonytalan jelenléte folytán az arc megalkotása, illetve roncsolása is képlékennyé válik. A beszélő kezdettől

²⁴⁴ Benjamin, *i. m.* 416. o.

²⁴⁵ Ennek legjobb példája minden bizonnyal az *Igazságosztás*, *A néma H* kötet egyik kulcsverse.

fogva jelzi ezt, már a szöveg nyitó soraiban elbizonytalanítja az olvasót, hiszen az „aki nem is volt ember” félmondatával a telhetetlen alakjának – morális értelemben vett – humán mivoltát kérdőjelezi meg. Így az a gyanú ébredhet fel a befogadóban, hogy az absztrakció az egyéni élettörténet felől valóban a Mindenség irányába húzódik. A lírai alak ugyanakkor nem tartozik a kozmikus szférához sem. A beszélő szólamában emberségét veszített, ennek következtében névvel és arccal sem rendelkező figura sírfelirata elkerülhetetlenül formabontóvá válik, ám a sírkövön túlnyúló Mindenség, illetve maga az *inscriptio* egyfajta köztes, otthontalan helyzetben mutatja meg őt.

„Itteni vizek ostromolták
Itteni erők emésztették el
Itteni Isten tűrte ezt.”

A vizek, az erők, illetve az Isten absztrakt fogalmai a szintén absztrakt Mindenség vonzáskörzetében telítődnek jelentéssel, ám az „Itteni” (a sírkövön innen elhelyezkedő) anaforájával ez a jelentés ellenpontra is talál. A telhetetlen hajdani alakjának e köztes helyzete teszi lehetővé, hogy a részbeni individualizálás által a sírfelirat valóban sírfeliratként funkcionáljon, viszont ezzel párhuzamosan a lírai beszélő leíró narratívája elbizonytalanítja az epitáfium alapvető elemeit. A név, ahogy láttuk, jelen is van és nincs is. Az arc, s ezáltal a hang pedig csak messzi távlatokban rajzolódik ki, így arcadásnak és arcrongálásnak a *prosopopeia* alakzatában zajló végeérhetetlen játéka sem felel meg a de Man-féle modellnek.²⁴⁶ Az absztrakció illetően jelenléte a telhetetlen arcát egyrészt kozmikus perspektívában láttatja, pusztá sziluettként, mely alkalmas lehetne arra, hogy a mindenség haldokló arcait magába olvassza. Ám ha a telhetetlen allegorikus arca értelmezhető a történelem *facies hippocratica*jaként, akkor nemcsak az elvont névválasztásban, a „Szerencsés telhetetlen” alapvető disszonanciájában érhető tetten az irónia, hanem egy olyan figura képében is, aki a neki szánt küldetést, a Mindenség, s vele együtt a történelem súlyának viselését nem tudja elvégezni, elvégre is az ő sírfelirata olvasható a versben.

²⁴⁶ De Man név alatt a szerzői tulajdonnevet érti, ám gondolatrítmusából szorosan következik, hogy az antonómázia révén megnevezett (azaz jelölt) halottra szintén érvényes az arcadás-arcsvesztés kettőssége.

5. Kemény István romversei

A rom a művészettörténetben szervesen összekapcsolódik a melankólia fogalmával. A romos töredékek a gótikában a melankólia révén a képzelgés szabadságát nyújtották a szemlélőknek, míg a romantika korának romkultusza a múlt titkainak hordozóiként fogta fel a töredékeket. E stílustörténeti problémák részletes tárgyalása messze vezetne Kemény István költészetétől. Mint láttuk, Benjamin szerint a melankolikus tekintet, illetve az általa szemlélt romok barokk kultusza alkalmas arra, hogy a fenti értelmezésektől eltérően egy allegorikus intenciót is kirajzoljon. A történelem pusztulását az allegorikus tekintet a halálban éri tetten, annak sírfeliratbeli rögzítésében, illetve a tárgyi világ romjaiban. Kemény lírai életműve nem csupán a sírfelirat műfaji mintájában modellálja a benjamini érvrendszert. A hanyatló történelem nyomaiként értelmezhető rom az alábbi két versben olyan sajátosságokat vesz fel, melyek az interpretáció gondolatritmusát a történelemszemlélet témakörébe terelik. A történelmi igazság a valóság bizonytalan konstrukciójával kerül feszültségbe, a halál pedig testi valójában (testromként) is megmutatkozik. A történelmet rögzítő literátus tehát ebben az esetben történész is egyben, s e tény azért kiemelt fontosságú Kemény verseiben, mert bennük a történész munkájának lehetetlen küldetéséről is olvashatunk. Mivel Benjamin allegória-meghatározása organikusan illeszkedik híres történelemelméletébe, ezért indokoltnak látszik, ha Kemény István történelemfelfogását, s e felfogás lehetséges poétikai hozadékait a pusztuló történelem teoretikus leírásainak mérlegeire is ráhelyezzük.

Kemény rom-témájú verseinek korai darabjait lehetne szorosan értelmezni a romantika romkultusza felől, ám – nem elfeledve e dolgozat egyik legfőbb célkitűzését, a szerzői oeuvre egy kiemelt szegletének egységes egészként történő olvasását – erre most nem teszek kísérletet. A *Rossz előérzet*, illetve a *Robinson sírverse* című költemények magyarázatakor ennek megfelelően a pusztulás narratívájára helyezem a hangsúlyt, s amellet érvelek, hogy egyfajta időtlen szituációban hogyan válik a rom – akár építészeti, akár testi értelemben – a történelem allegóriájává.

Rossz előérzet

„Tegnap az apály nagyobb volt,
Látszott a régi halak váza,
Foszforeszkált és olyan érzést keltett
Mint egy elsüllyed város...”
(*Ismeretlen szerző Atlantiszból*)

„Álmomban a közeli romos telkek
bokraiból hullámozó víz lesz
s a bokrokból bárki figyelt is eddig
most le merek menni a vízhez...

A hetedik hullám mindig meleg –
egészen alvó testemig
jön s elmeséli a hullámozó bokrok
alatti szétlőtt kastély termeit,

házunk kövei a kert alá
süllyesztett kastélyból rom-kövek,
hullámbokrok nyalják házunk falát, de
minden hetedik nagy hullám hideg,

házunk könyvei hideg és tiltott
kövekről lemásolt bibliák,
házunkat miattuk tartja gyanúsak
s figyelteti az anyagi világ

és akik ma este figyeltek engem
a vízzé váló bokroktól takarva:
jaj, most a hullámok puffadt
testeket löknek ki a partra.”

A *Rossz előérzet*ben az időtlenség olvasói érzete egy dinamikus álomleírás kereteiben jön létre. A álombeli képet alkotó környezeti dolgok egymásba játszátása a vers egészen

nyomon követhető. A bokrokból előbb víz lesz, ezt a konstrukciót a beszélő később hullámozó bokroknak, hullámbokroknak, illetve vízzé váló bokroknak is nevezi. A víz áttetsző közegével szemben a bokor motívumának alkalmazása a voyeur-szituáció leírására szolgál. A vers titokhoz való vonzódásának bizonyítéka, hogy a homályban maradó megfigyelőkről pusztán azt tudjuk meg, mi is megfigyelésük tárgya. A mottó Atlantiszt, az elsüllyedt világot idézi meg. E mitikus világ maradványaiból épült újra a ház, s a házat az e kövekre vésett tudás újbóli rögzítése (könyvbe írása) miatt „figyelteti az anyagi világ”. A kövek-könyvek helyiérték-, illetve hangalak szerinti összezsengése a bevésés által jelentésbeli azonosságot is hordoz. Ez az azonosság indukálja a vers feszültségéül szolgáló megfigyelés aktusát. Az álomszituáción kívül mutató anyagi világ képviselői aztán maguk is romként, emberi roncsként jelennek meg a műben:

„és akik ma este figyeltek engem
a vízzé váló bokroktól takarva:
jaj, most a hullámok puffadt
testeket löknek ki a partra.”

A hullámozó vízben halálukat lelő megfigyelők pusztulása beleíródik a romok történetébe. A szétlőtt kastély romjai így egyszerre jelölik a mitikus Atlantisz kultúrájának, lakóinak pusztulását és a történetileg jóval utánuk érkező voyeur-figurák halálát. Az idősíkok ilyenén összezsúgoltatása ugyanolyan művelet, mint az anyagi valóságnak a szürreális álommal történő egybemosása. Benjamin a szomorújáték kapcsán a holttestek központi szerepére is felhívja a figyelmet. Annak tudatában, hogy Kemény lírai életművében milyen gyakran találkozni halottakkal (*Feltételes szabad asszociációk; A gonosz idők vége*), a pestis állapotával (*Majdnem fekete; A bűnbeesés*) vagy éppen a Halállal (*Élőbeszéd*), nem tűnik indokolatlannak a szomorújátékról írt sorokat idézni: „a phüszisz allegorizálása csak a holttesten vihető véghez energikusan. És a szomorújáték szereplői azért halnak meg, mert csupán így, holttestek gyanánt, vonulnak be az allegorikus hazába.”²⁴⁷ A versvégi „jaj” e versben a hanyatlás konstatálását mutatja, amennyiben a panaszdal műfaj történetét vesszük alapul. Ha igaz, hogy a panaszdal jogi ítélezésben gyökerező hagyománya alapvetően a megszólítás alakzatához kapcsolódik, a pusztán érzelmeket kifejező „jajgatás” pedig ott lép működésbe, ahol a beszélő számára csak események magányos, reménytelen konstatálása

²⁴⁷ Benjamin, *i. m.* 428.

kínálkozik,²⁴⁸ akkor Kemény e versének zárlata a szintén leíró (s nem cselekvő) jellegű történelmi hanyatlás képét idézi meg.

A *Robinson sírverse* tulajdonképpen az e fejezetben leírtak szintéziseként olvasható. A sírfelirat általi arcalkotás a költői távlatnak, az időperspektíva kiszélesítésének következtében itt sem mehet végbe. A hajóroncs romként történő megjelenése az előző vershez hasonlóan valóság és képzelet (álom) kettősségében történik, méghozzá a vízben ingó testhez hasonlítva (ismerős lehet a kép a hullámok által partra sodort holttestekről).

„Hárommillió éve
Járok vissza a Roncsra
És még nem találtam
Semmi holnapra valót.

»Ma megint a roncsnál voltam.«
Belebújtam, beszabadultam.
Úgy ingatta a víz a testet,
Mint ellentéte a Valót.”

A hajótest időtlen (hárommillió éves) testroncsként tárul az olvasó elé, s így antropomorf jellege éles feszültségbe kerül tárgyi pusztulásával. Allegóriává lényegülése nemcsak a feszültségből (a halott test és a halott tárgy kapcsolatából) következik, hanem a már említett nagybetűnek a szövegtestből való fenyegető kiemelkedéséből is. A versben a Roncs mellett a Való kifejezése szerepel nagybetűvel, ennyiben indokoltá válik a határhelyzet szerinti értelmezés, hiszen a Való a „nem valóssal” kontrasztban jelenik meg. Ez a kettőség, a valós és a nem valós bizonyosságának elvesztése – a *Rossz előérzethez* hasonlóan – az időtlenséghez illeszkedik. Ám itt az időtlenség nem merül ki a „hárommillió év” felfoghatatlannak és túlzónak tűnő versbe emelésében. A sírversbe írt mondat (avagy a sírvers) megmutatja az idő kézzel fogható múlását is, benne a negyedik sor „holnapra valót” szókapcsolata többletjelentést nyer. A nap időegysége a versbeli

²⁴⁸ A megkülönböztetést Szilasi László remek tanulmányából kölcsönzöm. Lásd: Szilasi László: *Az ítélet sürgetése. A panasz retorikája: szemrehányás és bevádolás XVI. századi panaszversekben*. In: *Humanizmus és gratuláció. Szolgálatom ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek*. Szerk. Császtvay Tünde – Nyerges Judit. Balassi, Budapest, 2009. 425-426. o.

idézőjelnek köszönhetően ugyanolyan hangsúlyos pozícióban van, mint az első sor időtlen – legalábbis grandiózus – időintervalluma. A sűrvers datálása tehát nem csupán elmarad, hanem időbeli távlata is teljesen ellentmond a műfaj konvencióinak. Az arc pedig a sűrversbe írt idézet alapján duplikálódik, hiszen, mint jeleztem, e sor szintén olvasható sírfeliratként. Ez a duplikálódás – a szubjektum megkettőződése – viszont tautologikus is egyben. A „Ma megint a roncsnál voltam” szervesen illeszkedik a versbe, idézőjeles elkülönítése indokolatlannak tetszik, értelmezése pedig csak a megkettőződés felől látszik lehetségesnek. Ez ugyan jelen olvasat előfeltevéseit alátámasztja (a személyiséggel a hang, illetve az arc is megkettőződik, de nem szerepről van szó, hanem tautológiáról, így a csak grafikusán jelölt kettősség sem felel meg a de Man-féle arcrongálásnak), ám a költemény hatásfokát meglátásom szerint nem emeli.

A történet és a romok

A tárgyi világ romjainak kutatása régész-történeti feladat, s ezt Kemény István versei is artikulálják.²⁴⁹ A következőkben néhány költemény alapján azt tanulmányozom, hogy a romokkal közvetlen kapcsolatba kerülő történeti tevékenység milyen összefüggésekben jelenik meg Kemény Istvánnál. Ez átvezeti a gondolatkísérletet a történelemmel kapcsolatos költői előfeltevések szférájába, mely a következő fejezet tárgya. A történet figurájához/tevékenységéhez kapcsolódó asszociációkból következtetéseket vonhatunk le a szerzői korpusz történelemszemléletét illetően.²⁵⁰ Az eljárás Hayden White *Metahistory* című könyvének módszertanával mutat rokonságot. White a 19. század elismert történetészeinek, illetve történetfilozófusainak munkáiban megjelenő narratív (az ő kifejezésével élve: cselekményesítő) struktúrákat igyekszik felfejteni. Ha elfogadjuk a szerző azon állítását, mely a történelmi mű fikciós voltára vonatkozik (tehát a szövegek reprezentatív erejét vonja kétségbe), akkor a miméziselvű poétika teoretikus rokonsága következtében e szemléletnek a szépirodalmi művek vizsgálata is része lehet.²⁵¹

²⁴⁹ Ehhez életrajzi adalékként elég megemlíteni, hogy a szerző 1993-ban magyar-történelem szakon diplomázott, ez minden bizonnyal nem független a történet/régész versbe emelésétől.

²⁵⁰ Vö. White, Hayden: *A történelem poétikája*. In: *Történetelmélet II.* Szerk. Gyurgyák János – Kisantal Tamás. Osiris, Budapest, 2006. 864-865.

²⁵¹ White több helyütt is elemzi *Az undor* történelemszemléletét, méghozzá Roquentin megnyilatkozásainak tükrében. Vö. White, Hayden: *A modern esemény*. In: *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Szerk. Kisantal Tamás. L'Harmattan – Atelier, Budapest, 2003. 275-277. o. és White, Hayden: *A történelem terhe*. In: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest, 1997. 45-47. o.

Az *Elvont Párt kiáltványa*, illetve az *[Egy kiábrándult...]* című szövegek eredetileg *Az ellenség művészetében* jelentek meg. A regény több darabját Kemény István versként emelte át a *Valami a vérről* gyűjteményes kötetbe. Előző költeményben – melyet Bartis Attila a költő politikai érdeklődésének origójaként nevezett meg²⁵² – a történészek hatalmi érdekek vezérelte képzése jelenik meg. E képzés egy oksági folyamat része, az Elvont Párt politikai stratégiája pontokba szedve, lépésről lépésre olvasható. A teoretikus alapállás az anarchizmus, ehhez pedig a fiatalság célirányos mozgósítására van szükség. A hatalom kezdeti időszakában azon csoport lendületét használja ki az EP (az Elvont Párt), mely csoporton előreláthatólag gyakorolni fogja a hatalmát. E kettősség következtében, a megtört szívű fiatalok mintegy romként jelennek meg az olvasó tudatában, s a történelem szálainak kibogozására az EP következetesen olyan történészeket nevel, akik a hatalom kezdeti idősíkjának narratíváját a Párt számára kedvező módon alkotják meg.

„– Az EP a hatalom megszerzése időszakában halálosan szerelmes fiatalokat zúdít az utcákra. Az ő szíveiket kívánja megtörni az EP a későbbi nehéz években”

„– Az EP nem feledkezik meg angyalokairól, és végzetesen szellemtelen történésznemzedéket nevel belőlük”

A fentiekben nem véletlenül követtem el a parafrázis eretnekségét. A vers ugyanis motivikusan kapcsolódik az *[Egy kiábrándult...]* című szöveghez, s e kapocs nem érthető meg az *Elvont Párt kiáltványa* vonatkozó részeinek ismerete nélkül. A címben olvasható kiábrándultság egy negatív benyomást keltő, kettéágazó növényre utal, melynek valószínűtlen létezését a lírai beszélő csak annak báb-mivoltában tudja elképzelni:

„Azonban, még ha lenne is ilyen növény a valóságban, akkor is csak egy nagyon ügyes bábművész föld alól irányított bábuja lenne”

A történész ebben az összefüggésben tehát olyan leleten dolgozik, mely a valóságban nem is létezik. A fent értelmezett rom-témájú költeményekhez hasonlóan a történészi munka következtében feltárható igazság alapjaiban kérdőjeleződik meg. Alighanem ennek

²⁵² Vö. „[P]olitikai karriered az általad kitalált Elvont Párt kiáltványával indult.” Lásd: Bartis – Kemény, *i. m.* 47. o.

köszönhető, hogy a bábmester után kutató történész versvégi megszólításakor a beszélő sejtelmesen fogalmaz:

„Ha pedig az ásatás nem járna eredménnyel, és mégsem lenne bábművész a növény alatt, akkor valószínű, hogy egy elfajult szerelem kettős romjára bukkantál.”

A kiáltványból idézett szöveghely alapján feltételezhető, hogy e romok a korábban utcára zúdult ifjak maradványai. A „szerelem” kifejezés motívumértéke kulcsfontosságúnak tűnik. A szívek megtört állapotban csak elfajult, természetellenes, kiábrándult szerelemre lehetnek képesek. A lehetséges bábmester, aki előidézte ezt az állapotot, mintha az Elvont Párthoz kapcsolódna. Jelenlétének hiánya igazolja, hogy valóban szellemtelen történést nevelt, aki hiába végzi el a régészeti munkát, hiába talál rá a romra és ás alá, történelmi összefüggésekre nem deríthet fényt. A „szerelem” persze nem csak szó szerint értendő. Az anarchia égiszében forrongó fiatalság szerelme az „Elvont Párt” iránt legalább ugyanolyan fontos itt, mintha a kifejezés interperszonális jelentésére gondolunk. Ravasz megoldása a versnek – és ez fontos belátás a következő fejezet szempontjából –, hogy míg a fent leírtak a történész számára nem hozzáférhetőek, addig a lírai beszélő egyenesen a médium szerepében tűnik fel, ő közvetíti a tudást a vers befogadója felé. Ám ez a tudás, ahogy láttuk, nem érhető meg az *Elvont Párt kiáltványának* olvasása nélkül. A többletinformáció szerepe jelen esetben azért nem hanyagolható el, mert az [*Egy kiábrándult...*] beszélője éppen a szellemtelen történést szólítja meg, s így a verszárlatban direkt közlés helyett sejtelmes utalást tesz csupán, hiszen a szövegvilág itt a megszólítottól is árulkodik.

A *keresés* című vers középpontjában az eltűnt régész alakja áll, akinek időbeli perspektívában, „Két évezred” közötti ásás közben veszik nyoma. Az ő keresése indul a fejedelmi többesben beszélő lírai alak, aki az eltűnt régész munkaeszközeinek átvételéig tudósít, itt ér véget a vers. A szituáció tehát nem bonyolult, ám a szövegbe ékelt enigmatikus elemek mégsem engednek kényelmes olvasói pozíciót. Az első versszakban megjelenő régész-sírató (melynek keletkezése a régész eltűnéséhez köthető) mintegy a költemény háttérzajaként funkcionál. Az utazás végpontja, egyben a régész eltűnésének helye egy alapvető régészeti referenciapont, Cro-Magnon. Az itteni emberekről csak úgy mellékesen kiderül, hogy a hely történeti jelentősége miatt bizalmatlanok, s ha mindez nem volna elég, a többes szám első személyű megszólaló a negyedik strófában az eltűnt személyt saját férjeként nevezi meg. Van tehát *keresnivalója* az olvasónak a műben, az ő

jelenlétével már három szinten is kutatás zajlik: az eltűnt régész a két évezred közti történelmet, „feleségei” őt, az olvasó pedig az enigmatikus szövegnyomokra adható lehetséges magyarázatokat keresi. Utóbbi vizsgálattal kapcsolatban úgy tűnik, a talányos szöveghelyek egyike sem függetleníthető a régészet (tágabban a történelem) tudományától. Az első versszakban az eltűnést követő gyászdal ad absurdum avantgárd gesztusként értelmezhető, a régészet tudományának halálaként, viszont úgy is lehet kommentálni a folytonos siratót, mint a személyes gyász indexét; a vers e szférája a családi kapcsolat megjelenésével válhat jelentéssé. A szimbolikus jelentőségű helyszín lakóinak tartózkodó attitűdjé magából a történettudományból származik:

„Az emberek az ismétlődő
időutazások miatt bizalmatlanok.”

A múlt feltárásának és értelmezésének folyamatát ugyanakkor a beszélő „mi” is negatív előjellel éli meg. A különbség az, hogy míg a helyiek zárkózottsága a történettudomány egészéből ered, addig a megszólalóé a szerepváltásból, a kutató helyzetének újdonságából:

„és hajtsuk végre irtózáttal
visszafelé is ezt a keresést.”

A többes szám első személy használatát egyrészt az identitásprobléma, másrészt a vers belső idejének kitágítása indokolja. Az archeológus szerszámainak átvételekor megtudjuk, hogy az eltűnt neve „korszakidegen hangzású”. Az időperspektíva kitágulása, avagy az „ismétlődő időutazás” következtében a lírai beszélő identitása nem csupán szerepváltozása miatt bomlik meg, hanem a hosszú egyedüllét okán is. E spekulációra az első versszak „leírhatatlan” jelzője miatt merészkedem, mely a régész-siratóra vonatkozik. A gyász következtében kialakuló személyiségbomlás pszichoanalitikus indíttatása ebben az értelemben az időbeli távlat perspektívájában is interpretálható. A vers poétikai huzalozása a jelentéstulajdonítást nehezíti, ennek felfejtése türelmes – a kutatásban örömet lelő – olvasót igényel. Az *Elvont Párt Kiáltványában*, illetve az *[Egy kiábrándult]* című opusban megformált történésszel szemben *A keresés* történész(feleség)ei már számba veszik a kutatás, a történészi munka körülményeit és az ezekből adódó nehézségeket. A történelmi forrás megtelelése a költemény időtapasztalatának következtében lehetetlen küldetés, a történészi munka a szöveg konnotatív szintjén emiatt tűnik „irtózatossá”. Míg az először

tárgyalt versek történésze a tekintélyelvű, tudományos történetírás neveltjeként (abban az értelemben, ahogyan Collingwood az ollózó-ragasztó történészt írja le)²⁵³ a történelmi igazságot készen kapja, addig *A keresésben* kirajzolódó alak már munkája kezdetén a régészeti referenciák elbizonytalanodásával szembesül, s így mintegy megelőlegezi a Kemény-oeuvre narrativista irányultságát.

²⁵³ Collingwood, Robin G.: *A történelem eszméje*. Gondolat, Budapest, 1987. 312-346. o.

V. A történelem ideje – Kemény István verseinek történelemszemlélete

Az irodalmi szövegek történelemelméleti olvasásának lehetőségét a Hayden White nevével fémjelzett „nyelvi fordulat” nyitotta meg. A kortárs líraolvasás terén elenyésző az olyan munkák száma, melyek egy irodalmi mű történelemelméleti interpretációját ne a szerzőközpontú elméletek segítségével végeznék el. Kisantal Tamás *Az irodalmi alkotás, mint történelmi szöveg* című tanulmányának zárlatában a következőképpen fogalmaz: „[h]a vizsgálódásainkat az irodalmi szövegek narratív struktúrájában megnyilvánuló *történetiségkoncepció* elemzésére koncentráljuk, akkor kibontakozhat egy olyan legitim határterület irodalomkritika és történetírás között, ahol mindkettőnek van a másik számára mondanivalója, s optimális esetben valamiféle gondolkodástörténeti (vagy – némiképp fellengzősen fogalmazva – történeti tudat-történeti) eredményre juthatunk.”²⁵⁴ E belátás a kulturális kritika interpretációs stratégiáival mutat rokonságot, ám annál formalistább, a kontextualista olvasásmód prioritását kevésbé érvényesíti.²⁵⁵

Kemény István verseinek történelemszemléletéről Guillaume Metayer nagyszerű esszéje tudósít.²⁵⁶ A szerző Kemény költészetének ciklikus történelemképét mutatja be, melyben a történelem a mítoszalkotás eszközeként jelenik meg: „a történelem ismétlődő és visszatérő jellegének előtérbe helyezése alighanem a mítoszalkotás, illetve a történelem mítosszá – Mircea Eliade kifejezését kölcsönvéve egyfajta »örök visszatérés mítoszává« – való leegyszerűsítésének tendenciáját jelzi.”²⁵⁷ A következőkben a versek azon eljárásaira mutatok rá, melyek e ciklikusságot szervezik, majd amellet próbálok érvelni, hogy történelem és mítosz kapcsolata miért nem tekinthető hierarchikusnak Kemény költészetében. A két fogalom viszonyhelyzetének revideálása feltevésem szerint e líra történeti tudatának cizellálásához vezet.

²⁵⁴ Kisantal Tamás: *Az irodalmi alkotás, mint történelmi szöveg*. In: Tiszatáj, 2004/11. 99. o. A szerző Kurt Vonnegut *Az ötös számú vágóhíd* című regényének elemzésén keresztül szemlélteti tézisé, belátható viszont, hogy e „narratív struktúrák” az alapvetően analógiákra épülő versolvasás során is felfedezhetők.

²⁵⁵ Uo. 75-76. o.

²⁵⁶ Metayer, Guillaume: *Kemény István és a történelem, avagy a mítosz örök visszatérése*. In: Kalligram, 2008/5. 73-84. o.

²⁵⁷ Uo. 78. o.

1. Káin és a körkörösség

A ciklikus történelemszemléletek tárgyalásakor az értekezők figyelmének középpontjában a modernség konstrukciója áll. Ezen írásművek egyetérteni látszanak abban, hogy a modern értelemben vett történelmi tudatnak az örök ismétlődés nem lehet sajátja, hiszen az egyfajta időtlenséget, történetietlenséget feltételez.²⁵⁸ Kemény István versei az effajta történetietlenséget kétféle poétikai eljárással érik el. A gyökeresen eltérő időszakokhoz kötött történelmi utalások gyakran kerülnek egymással közvetlen összefüggésbe, ezt Metayer remekül szemlélteti a *Nagymonológ*, illetve a 999 című verseken, épp ezért itt egy példa is elég lesz. A *varázsnegyed* című versben megjelenik a Kemény által előszeretettel témává emelt középkor, vele párhuzamosan a 21. század, illetve a harmadik sor fragmentált többértelműségének köszönhetően az első század is. Az akár évezredek átölelő ugrások kikacsintanak az olvasóra, annak előzetes tudására játszanak rá, a versek vonzereje tehát nagy mértékben világba ágyazottságukból adódik, ám az „ez történt” tekintélye elveszni látszik. A különböző idősíkok közvetlen egymásra mosása, illetve a versszakot záró sornak a dátumok ígézetéből való kilépése (egyfajta szirupos regiszterbe) a konkrét esemény történelmi hitelességére rá sem kérdez:²⁵⁹

„Egyfelől a bizonytalan XXI. század;

Másfelől a kezdeti XV.;

Ismét másfelől az I. (vagy Bevándorlási) törvény;

És a mindezekre ráboruló holdfény...”

A történetietlenség érzetének felkeltése a ciklikusság explicitebb, metaforikus struktúráin keresztül is végbe megy. Az *Ismét* című versben a ciklikusság szimbolikus jelölőként, kvázi didaktikusan értelmezhető. A történelem itt absztrakt módon jelenik meg, a nemzedék-halál súlyos távlatában, a gyilkosság mindenkori színtereként:

²⁵⁸ Lásd: Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*. In: *Korszerűtlen elmélkedések*. Atlantisz, Budapest, 2004. 97-105. o.; Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Európa, Budapest, 1998. 203-233. o. Ez a tendencia még Reinhart Koselleck azon tanulmányában is érvényesül, mely a görög folyamatidő, illetve a zsidó-keresztény teológiai narratíva időtapasztalatait az újkori – tudományos – történetírás előzményeként magyarázza. Lásd: Koselleck, Reinhart: *Történelem, történetek és formális időstruktúrák*. In: *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 2000. 25-35. o.

²⁵⁹ A vers monumentális idő- illetve tértapasztalatát Karafiáth Orsolya hasonlóan írja le, ám ő a sokatmondó „áltörténelem” kifejezést használja. Vö. Karafiáth Orsolya: *Nekiesni a végtelennek. Kemény-szubjektív; a motívumok és a hatások tükrében*. In: *Bárka*, 2002/5. 72-73. o.

„Ismét a helyszínen. A vért
felmosták, a gyilkos is meghalt
és vele az egész nemzedéke.”

Kemény költészetében kiemelt szerepet kap a gyilkosság, melynek közösségre gyakorolt hatása jelen esetben is csak ideiglenesnek bizonyul. A vérontás indukálta futó időtlenség, az adatok datálódásának fényképszerű kimerevítése csupán hajnalig (a nap időegységéig) tart, az ezt követő felejtés pedig lehetővé teszi a gyilkos(ság) visszatérését:

„Ismét datálódnak az adatok,
ismét járnak oda-vissza a vádak.
Hajnaltól köztünk ismét a gyilkos”

E két eljárás példaértékű szintézise az *Epilógus*. A vers első két strófája Francis Drake földközi útját teszi témává. A történelmi ciklikusság Drake vállalkozása kapcsán is megjelenik, nem véletlenül kerül a versszövegbe Magellán neve:

„Ki tudja pontosan már, ki volt az, merthogy rég volt,
Magellán ottveszett, hát tegyük fel azt, hogy Drake volt.
Elindult napnyugatnak, keletről jött meg ő,
Vagy épp fordítva járt el, ez felcserélhető,
A lényeg az, hogy hős lett”

Az első sor világosan kijelöli, hogy a vers nem kíván hiteles történelmi tudósításként funkcionálni, csupán felhívja a figyelmet a Magellán, illetve Drake kezdeményezése közötti analógiára.²⁶⁰ Még a föld körülhajózásának iránya sem tűnik fontosnak, egyedül a történelmet formáló – Nietzsche terminológiáját kölcsönvéve – monumentális ember destruktív-manipulatív alakja válik jelentéssé:²⁶¹

²⁶⁰ A történelmi tudat mélyén persze ott lappanganak az egyéb azonosságok is: a histográfiai leírások szerint Drake ugyanúgy végezte ki a kalózakciókban cinkosaként tevékenykedő Thomas Doughtyt 1577-ben, mint Magellán a zendülő Gaspard de Quesada kapitányt 1520-ban, mindkét eset San Julianban történt. Ez nem elhanyagolható tényező, ha figyelembe vesszük, hogy a gyilkosság milyen szerepet tölt be a versben, illetve a Kemény-oeuvre egészében.

²⁶¹ Nietzsche, *i. m.* 105-112. o.

„Golyó volt ő, ki megjön, minden fabábút földönt,
S minden fafejet meggyőz, hogy gömbölyű a földgömb.”

A vers harmadik, illetve negyedik strófája két újabb történeti idősíkot mozgósít. A Káin-mítosz, illetve a holokauszt közös térbe helyezése kiemelt sajátossága Kemény költészetének, előbbi explicit módon jelenik meg az *Epilógus*ban, utóbbi pedig egy intertextuális kapcsolat révén:

„A gyilkos, hogyha büszkén *fölkél és újra lépked*,
Ártatlan lesz majd másutt, mert gömbölyű a lélek.”

Az idézet a magyar költészettörténet egyik legismertebb szövegére, az *Erőltetett menetre* mutat. Továbbá a vers metrikája (a cezúrával tagolt három-harmadfeles jambikus sorszerkezet) is Radnóti Miklós költeményét idézi. Az intertextuális utalás ebben az esetben referenciális erővel bír, amennyiben mögötte a holokauszt történelmi kontextusa sejlik fel. A ciklikusság metaforikusan a föld körüli utazásban, illetve a szövegszerű variatív ismétlődésekben – a gömbölyűség motívumában és a „tegnap este” múlttól való retorikus eltávolításában – érhető tetten. A földgolyó térstruktúrájának a középkorban bizonyított tapasztalata tulajdonképpen empirikus allegóriaként működik, amennyiben a káini gyilkosság minden nap körbeutazza a világot:

„Lefekszik, megkerülte ma is megint a Földet”

2. Káin és a holokauszt

Az *Epilógus*ban hasonlóképp jelenik meg a holokauszt tapasztalata, mint *Az eperfa lombja* című – előző fejezetben részletesen elemzett – versben. Utóbbi költemény számolási játékaik ugyanúgy a genocídiumra irányítják az olvasói figyelmet, mint előbbi intertextuális utalása. Vannak viszont olyan szövegei is Kemény Istvánnak, amelyek explicité témává emelik a holokauszt és Káin kapcsolatát. A szerző költészetének történelemkonceptiója szempontjából érdemes elidőzni e verseknél.

Káin figurája és a holokauszt tapasztalata nyilvánvaló kapcsolatba kerül *A szomszédok kara* című versben. Az *Epilógus* a 2005-ös *Élőbeszéd*ben jelent meg, a

kötetben előtte *A szomszédok kara* áll, mely egy pletyka-szituációban reflektál Káin állítólagos halálára.

„Mért ölték meg? Nézze: volt pénze, biztos!

Vagy tudott valamit, valami titkot.

Vagy betörték, ő aludt, de megmozdult,

Vagy egy zsidó állt rajta bosszút.”

És magyarázza tőlünk bármi másra,

Higgye el nekünk: egy zsidó csinálta!

És jól tette, mondjon bárkit bármit,

A bűnösön meg kell a bosszút állni!

Mert valami tábor csináltak ezek,

És aztán oda bezárták ezeket...”

A zsidóság állítólagos bosszúja, illetve a (halál)tábor versbe emelése az *Epilógus*ban látottnál jóval explicitebben utal a holokausztra. Maga a pletyka-forma, a szomszédok karának öngerjesztő beszéde eleve megkérdőjelezi a versbeli esemény megtörténtének hitelességét. Ezt tovább erősíti, hogy a megszólalók Ószövetséggel kapcsolatos előzetes tudása az első versszak tanulsága szerint nem tekinthető zsigerinek, Káin neve elsődleges asszociációként a vízözönnel kapcsolódik össze:

„Ő volt Káin? Tényleg? Ne mondja!

Az a kisöreg? Pont az? Ki hitte volna!

Mindig olyan szerényen köszönt.

Várjon csak... ő csinálta a vízözönt!

Nem, az Noé volt, mi is tudjuk azért!”

Az effajta kontrafaktualitás – ami alatt az ószövetségi kód tényszerű tudásának hiányát értem²⁶² – nem példa nélküli e lírában. Guillaume Metayer a *Tudod, hogy tévedek* című vers magyarázatakor állapítja meg: „Kemény költészetében egyúttal a mítoszok is fúzióra

²⁶² Ez a kitétel a kontrafaktuális (alternatív) történetírás diskurzusa miatt fontos. A „mi lett volna ha” Rosenfeld-féle leírása nem vonatkozik a mítoszokra. Lásd: Rosenfeld, Gavriel: *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha...?” – Elmélkedések az alternatív történetírás szerepéről*. In: Aetas, 2007/1. 147-160. o.

lépnek.”²⁶³ Ez utóbbi eset én-beszédébe nem kerül ironikus felhang, ezáltal a lírai én hitelessége sem válik az olvasó szemszögéből problematikussá, *A szomszédok kara* vonatkozó sorai viszont banálissá teszik a megszólalást, így a befogató nem is csodálkozik azon, hogy az utolsó versszakban kiderül: Káin halála be sem következett. A „Ja, meg se ölték? Hát akkor bocsánat” nyegle előbeszédszerűsége tovább banalizálja az állítólagos Káin-halált, egyben nagyon érzékenyen világít rá a köznyelvben keletkező mítoszok születésére. A beszélők utolsó négy sora a vers első négy sora is egyben, a zárlatban álló „(És így tovább)” pedig mintegy mellékesen, zárójelben mutatja a szájhagyomány történetteremtő erejének örökérvényűségét, egyúttal hiteltelenségét és felelőtlenségét is.

A 2005-ös kötet címadó verse, az *Élőbeszéd* az eddig tárgyalt holokauszt-témájú szövegeknél is közvetlenebb módon utal a Káin-mítoszra. A versben a Halál meglátogatja barátját, a lírai ént, és a gyilkosság jelentéséről, jelentőségéről megfogalmazott gondolatait osztja meg vele. A domináns beszédforma viszont a dialógus helyett a monológ, a lírai én – az ember gyilkosságban való kollektív felelőssége következtében – inkább a katalizátor szerepét tölti be, aki néhol retardálja, néhol előrelendíti a Halál gondolatmenetét. A dialogikus, megszólító beszédmód a vers költői eszköztárát is redukálja, benne inkább az élőbeszédre jellemző retorika érvényesül. A cím viszont nemcsak erre utal, hanem paradox módon az életre is, amely a vers utolsó szakaszában – a Halál távozása után – visszamerészkedik a lírai énbe. A paradox jelleget éppen az adja, hogy a tényleges beszéd során a „kisbetűs” élet nincs jelen, a diszkusszió „élő” szereplője pedig jóval kevesebbszer szólal meg beszélgetőtársánál. A Halál látogatásának, illetve gondolatáradatának forrása a holokauszt, szűkebben az „utolsó náci” halála:

„az utolsó náci volt, na
ez a lényeg, bizony,
így telik az idő!”

A szöveg ezzel szoros kapcsolatba kerül a *Bácsi, délen* figurájával, aki feltételezhető náci múltja okán plasztikáztatja az arcát. A Halál eszmefuttatása azonban túlmutat a holokauszton, mikor nosztalgikus módon az első gyilkosságra, Káin – általa látott – tettére

²⁶³ Metayer, i. m. 79. o. A versben a Gilgames-eposz fonódik össze a Bibliából ismert vízözönnel: „A Gyógyfüért megyek / Amerre Gilgames // Hatalmas istenek / De könnyes istenek /Szívemre majd esőt / Negyven nap öntenek”. A mítoszok vegyítése tehát többször is az özönvíz motívumához kapcsolódva megy végbe, *A szomszédok kara* viszont ironikus beszédshituációját tekintve túlmutat e fúzió keretein.

emlékszik, s mint kiderül, a Halál számára ez az esemény identifikációs problémát is jelent. Az eredőhöz történő gondolati visszatérés az elnevezés függvényében következik be, a névtulajdonítás apropóján, mely szintén gyakori témája a Kemény-korpusznak. Az *Élőbeszéd* kötetben a *Káin éneke messziről* tudósít Káin nevéről: „a nevem tönkre van gondolva régen”. De a Kemény-recepció egyik fontos tanulmánya is azon ikerverseit elemzi a szerzőnek, melyek a megszólítás és a megnevezés kettősségében értelmezhetők.²⁶⁴ A most tárgyalt versben említett „név” a Halál lírai alakjának leírása szempontjából motivációs bázisként tűnik fontosnak:

„de mindent összevetve én azért
mégiscsak egy gyilkosságról
kaptam a nevem.”

A névből eredő identitás sarkallja tehát a Halált saját szerepének számbavételére, s ehhez szükségszerűen kapcsolódik, referenciapontként szolgál Káin és Ábel alakja. A Halál beszédfolyama, diszkurzív dominanciája is ebből származik. Mintegy kívülállóként, morális érzék híján végzi feladatát („Erkölcsei érzékem nulla, / anélkül dolgozom.” – mondja), s ez a pozíció teszi lehetővé, hogy a gyilkosság áthagyományozódásában résztvevő lírai ént mintegy szembesítse a holokausz tapasztalatával. Arra is alkalmas ez a távolságtartás, hogy a holokauszot, illetve a Káin-mítoszt összekötő versek szintézisszerűen jelenjenek meg az *Élőbeszéd*ben. A *szomszédok karának* banális tévesztése (az özönvíz és a Káin-történet összemosása) itt a „ki ölte meg Káint?” kérdésre adott reflexszerű válaszban ismétlődik meg:

„kérdézz ma meg tíz embert: ki
ölte meg Káint? Öt nem is hallott róla,
két díszpinty meg rávágja: Ábel.”

A *szomszédok karában* olvasható morális probléma közvetlenül jelenik meg a Halál szólamában. Előző versnek „Vagy egy zsidó állt rajta bosszút” sora a bosszú értelmében az áldozatot az elkövető helyére állítja. Az *Élőbeszéd*ben ez fogalmi módon szerepel. Gyilkos és áldozat differenciája a Halál szemszögéből érthetetlennek tűnik:

²⁶⁴ Szávai Dorottya: *A saját név idegensége. Megszólítás és megnevezés Kemény István költészetében*. In: *A „Te” alakzatai. Dialektus és szubjektum a lírában*. Kijárat, Budapest, 2009. 169-210. o.

„mi a különbség
gyilkos és áldozat között,
hát nem együtt érnek valamit?”

A gyilkos helyzetének morális értelmezését az *Epilógus* is felülírja. A klasszikus oppozíció itt a bűn fogalmával kapcsolódik össze (ártatlan és bűnös kettősségében). A „Ne ölj!” ószövetségi passzusának erkölcsi referenciáját írja újra a vers, amikor az elkövető helyzetének megváltozását a bűn előjelének megváltozásával fonja össze. Ez valóságvonatkozását tekintve tűnik fontosnak az *Élőbeszéd*ben. A Halál az utolsó nácitól érkezik, a holokauszt bűnöseinek végső reprezentatív alakjától. Kemény már idézett sorait ismét érdemes felidézni: „Az én korosztályom gyerekkorát (ahogy a tiedet is) a hatvanas-hetvenes években még végigkísérték a hírek a Dél-Amerikában álnéven élő nácikról.”²⁶⁵ Az utolsó náci halála tehát ehhez a kontextushoz kapcsolódik, a háborús bűnösök elmeneküléséhez, a felelősségre vonás elodázásához. A gyilkos ebben az értelemben valóban „Ártatlan lesz majd másutt”, ahogy az *Epilógus*ban olvasható.

Az *eperfa lombja* beszélőjének ambivalens viszonyát az allegorikus botos alakhoz az előző fejezetben bővebben tárgyaltam. Itt csak említés szintjén kapcsolom össze az *Élőbeszéd* vonatkozó soraival. A Halál a gyilkosságról elmélkedvén „nácik” gyűjtőnév alatt említi a holokauszt háborús bűnöseit. Az emberiség (a lírai ti) számára viszont – a Halál szerint – a nácik bűne mintha ellenpontra is találna. A vers nyolcadik részében olvashatók e sorok:

„Maholnap
száz éve forгатom a fejemben
ezeket a ti dédelgetett
kedvenceiteket, a nácikat...”

„Mintha elintézték volna
valamit helyettetek.”

²⁶⁵ Bartis Attila – Kemény István: *Amiről lehet*. Magvető, Budapest, 2010. 57. o.

A versben megjelenített nácik iránti „rajongás” e ponton a Heller Ágnes által leírt radikális gonosz fogalmával magyarázható. E karakter maximái az isteni világrend, azaz a tízparancsolat ellenében határozhatók meg, s e maximák konzekvens alkalmazása azokat is felmenti az isteni normák betartása alól, akik követik a karaktert. E követés okai pedig a radikális gonosz démonikus oldalában keresendők, amihez vonzódni – Heller Ágnes szerint – korántsem ritka jelenség, mi több, azokban is fellobbanhat a rajongás érzete, akik a radikális gonosz maximáit nem tudják sajátjukká tenni.²⁶⁶ Ez okozhatja *Az eperfa lombja* lírai énjének paradox viszonyulását a sétabotos alakhoz, aki a gonosz „színét és visszáját” hordja, s ez okozhatja az emberiség „vonzódását” is a nácikhoz. A versben viszont nem egyszerű rajongásról van szó. Az idézet szerint „az embereknek” oka van a „rajongásra”, mintha a nácik helyettük hagytak volna nyomot a történelemben. Mikor a Halál a nácik iránti „csodálaton” töpreng, a vers szempontjából kulcsfontosságú kérdést vált hallgatójával:

„Véletlenségből nem az öröklét
lett újabban a célotok?
– Csak nem a haláltól félsz? –
kérdeztem elhűlve, és
elnyomtam egy vigyort.
– Mért csodálkozol? Talán igen.”

Ez esetben úgy látom, érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy a „halál” jelölője milyen önazonossági problémákat vet fel, célszerűbb a vers morális-informatív szintjén maradni. A Halálról tudható, hogy nemcsak identifikációs dilemma miatt kezd el teóriákat gyártani, hanem egy jóval egyszerűbb ok következtében is:

„– Tudod, az az érzésem néha –
folytatta –, hogy az én munkám
szinte fölösleges. Pedig jókedvemben
szinte mindenhatónak

²⁶⁶ Heller Ágnes: *Trauma*. Múlt és Jövő, Budapest, 2006. 123-128. o. A fogalmat Heller elsősorban Arendt szövegei alapján alkotta meg. Vö. Heller Ágnes: *Elmélkedések Arendtről, a gonosztevőről és a gonoszról*. In: Ex Symposion, 1999/26-27. 18-24. o. A radikális gonosz démonikus attribútumának pszichoanalitikus magyarázatai is vannak. Erich Fromm például Hitler személyiségjegyeinek komplex vizsgálatából vezeti le a démonikus iránti „vonzódást”. Lásd: Fromm, Erich: *A rombolás anatómiája*. Háttér, Budapest, 2001. 594-645. o.

képzelem magam.”

Az ember örökléte tehát úgy lenne biztosított, ha átvinné az élet elvételének feladatát. Mintha e cél felé „tett volna egy lépést” a holokauszt, az isteni igazságszolgáltatás végrehajtó hatalmának magára vállalásával, ami – minthogy a radikális, ördögi gonoszság maximáit hordozza – szükségszerűen az isteni normák ellenében kell, hogy működjön.

Az *Élőbeszéd* nem egyszerűen szintézisverse a holokauszt témáját a Káin-mítosszal egybeíró Kemény István-költeményeknek. Az utolsó, záró szakaszban a Halál szólama felülírja a kollektív felelősségvállalás tapasztalatát, méghozzá egyfajta remény perspektívájában. A nácik ezen interpretáció szerint azért, hogy megismételték az első gyilkosságot, egyben megteremtették a lehetőségét annak is, hogy az emberiség leszámoljon a nagy testvérgyilkosság mitikus-történelmi borzalmával. A Halál tulajdonképpen Káint festi meg, aki halandóságával, animális létével, illetve a Lámekh által ejtett sebbel bujkál a világban:

„csak annyit fogott fel az égvilágból,
hogy ő halandó. És mint
a rosszul meglőtt van,
úgy él azóta.”

Sokatmondó, hogy a kötetben a címadó vers után az előzőekben már vizsgált *Több ismeretlenes álom* található, aminek zárlata – ahogy arról szó volt – szokatlan reményt sugall Kemény István költészetében.

3. Kemény István és a holokauszt diskurzusa

Ha az értelmező olyan művek elemzésébe kezd, melyek témává emelik a holokausztot, akkor nem hagyhatja figyelmen kívül a holokauszt-diskurzus módszertani belátásait, teoretikus vitáit. Ezek részletes tárgyalására itt nincs mód, azon disputák, megállapítások számbavételére vállalkozom csupán, melyek a fentebb tanulmányozott versek szempontjából tanulságosnak mutatkoznak.

A holokauszt lehetséges megjelenítése kapcsán Kisantal Tamás összegző igényű írásában a következőket állítja: „a holokauszt reprezentációjának gyakorlatilag minden aspektusa viták tárgyává vált: az esemény ábrázolhatósága, az, hogy egyáltalán kinek van joga megjeleníteni, miféle kifejezési formák, műfajok alkalmasak bemutatására, sőt, egyesek még azt is kétségbe vonták, hogy maga az irodalmi nyelv legitim megszólalásmódnak tekinthető-e a holokausztal kapcsolatban.”²⁶⁷ A holokauszt kritikai kontextusának azon része, mely az ábrázolhatóság problémáját veti fel, az esemény egyediségét állítja középpontba. Ennek következtében a holokausztot történelmen kívülinek nyilvánítja, s összehasonlíthatatlansága okán mindenfajta reprezentációs eljárás legitimitását is megkérdőjelezi. Kisantal Tamás az effajta interpretációs attitűdre adott lehetséges kritikákat fogalmazza meg. A holokauszt unikum jellegének hangsúlyozása által az eseményt metafizikailag, azaz érthetlenségében meghatározni egyet jelent azzal, hogy szereplőit is történelmen kívülinek ítéljük meg. A szereplők közé pedig az áldozatokon kívül a tettesek is beletartoznak, ergo démoni karakterükben mutatkoznak meg. Az *Élőbeszédben* található nácik iránti „rajongás”, a radikális gonosz démoniságának kiemelése tehát a holokauszt egyediségének teoretikus belátásán nyugszik. Másrészt, ha nyelvileg ábrázolhatatlannak ítéljük a holokausztot, és történelmen kívüliségének következtében egyfajta új időszámítás kezdetének jelöljük, azzal transzcendenssé is tesszük az eseményt, mely „megakadályozza, hogy történelmi tapasztalatunkba integrálódjék, s olyan jövőorientációjú cselekvések eszköze legyen, melynek legfőbb célja éppen a hasonló események megakadályozása.”²⁶⁸ Az említett újfajta időszámítás, melyet a holokauszt előtt, illetve után jelölnek az értekezők, Kemény István egy esszéjében is olvasható. A *gyűrű és a pálca* Kafka írásművészetének kontextusba emelésekor Hitlert jelöli meg a huszadik század egyik referenciapontjaként. A szerző holokauszt iránti érzékenységet látva aligha kell bővebben bizonyítani Hitler szimbolikus jelentőségét, s a genocídiumról történő leválaszthatatlanságát. Az új időszámítás eszerint Hitlernél kezdődik: „Hitler előtt kb. 45-ben (a századfordulón) a világ megérett arra, hogy Franz Kafka megtelepedjék benne. H. u. 45-ben, azaz ma, érdemes megkeresni, és leltár alá vonni ennek a sovány, fekete

²⁶⁷ Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Kijarat, Budapest, 2009. 45. o. Magyar nyelven több olyan igényes munka is megjelent, melyek következtetéseit saját gondolkodásomban is beleillesztettem. Vári György Kertész-monográfiája és Kálmán C. Györgynek az *Emberszag*ról, illetve a magyar líra lehetséges holokauszt-verseiről írt tanulmányai különösen impulzívan hatottak. Kisantal Tamás doktori disszertációjának könyvváltozata viszont rendszerezettségének köszönhetően a mostani munka számára használhatóbb támpontokkal szolgál.

²⁶⁸ Uo. 46-47. o.

mutánsnak a fészket.”²⁶⁹ A keresztény időszámítás effajta lecserélésével explicite nem találkozni Kemény költeményeiben. A holokausz utáni, teljes sötétségbe burkolózó világ képe viszont – ahogy az előző fejezetben kiderült – megjelenik *Az eperfa lombja* „Akkor már húsz éve volt délben is este” sorában.

E két példából az a következtetés vonható le, hogy Kemény István versei egyedi eseményként kezelik a holokauszt, hiszen egyes szöveghelyek a holokausz ábrázolhatatlanságát megfogalmazó teóriák maximáival összeolvashatók. A témával foglalkozó irodalmárok és esztéták jellegzetesen azon – elsősorban – prózai műveket tartják a holokausz-kánon legjobb darabjainak, melyek az esemény elbeszélhetőségére kérdeznak rá, s a holokausz tömegirodalmának ismeretében újfogalmaznak az e típusú művekkel szembeni olvasói előfeltevéseket. Tehát a holokausz kritikai feldolgozásának Mintz-féle modelljében a konstruktivista megközelítésmód válik alkalmassá a szövegek feldolgozására, hiszen e szemlélet szerint a nyelvi megalkotottságra, illetve a holokausz befogadását meghatározó kulturális preferenciák vizsgálatára kell összpontosítani az elemzőnek.²⁷⁰ A holokausztal kapcsolatos morális előfeltevések óhatatlanul morális olvasásmintákat generálnak, az esemény értelmezésének kulturális feltételezettsége elsősorban a kulturális antropológiától elsajátított preferenciák alapján nem vonható kétségbe, ahogy az sem, hogy e kulturális feltételezettség műfaji, műfaj történeti dimenzióban létezik, s maguk a szövegek nyelvi konstrukciók is egyben, különböző irodalmi művek, műfajok ismeretében történetileg is leírhatók. Kemény István verseiben viszont észlelhető egy fontos rendellenesség. A költemények ugyanis nem kérdeznak rá a holokausz ábrázolhatóságára, sőt, nem is céljuk az esemény reprezentációja (ha az esemény megjeleníthetlensége mellett érvelő elméletek fenti maximái nem szerepelnének bennük, e rövid teoretikus kitérőre sem volna szükség). Kemény költészete verstémává emeli a holokausztot, ennek következtében értelmezésekor Mintz másik modelljének-, az anakronisztikusnak tetsző excepcionális (a kivételességet hangsúlyozó) nézőpont belátásait kellene revideálni, a műveknek a történelemmel alkotott kapcsolatát helyezve előtérbe. Ez az út viszont azért nem látszik járhatónak, mert a holokausz-témájú Kemény-versekben maga az esemény beágyazódik egy nagy ívű, következetes történelemkoncepcióba. Ez azt is jelenti, hogy Kemény költészetében nem látszik érvényesülni a holokausz-diskurzus

²⁶⁹ Kemény István – Vörös István: *A Kafka-paradigma*. Széphalom, Budapest, 1993. 21. o.

²⁷⁰ Mintz, Alan: *Two Models in the Study of Holocaust Representation*. In: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. University of Washington Press, Seattle, 2001. 36-84. o.

Mintz által leírt kétpólusú természete. Míg a versek (s ahogy láttuk, a szerző értekező prózájában is található rá példa) egyes szöveghelyei arról árulkodnak, hogy Kemény István felfogásában a holokaustt egyszeri, történelmi narratívába nem illeszthető esemény, addig maga a történelem – következőkben körbejárt – szemlélete ellentmond ennek, hiszen benne a holokaustt egy narratíva – avagy Lyotard fogalmával élve: „nagy elbeszélés” – elemeként jelenik meg. E történelemkoncepció leírása előtt érdemes kitérőt tenni, és a holokaustt témájának átgondolása után megvizsgálni azt is, hogy a Káin-mítosz diszkurzív sajátosságai mennyiben és miért evidensek a Kemény-korpusz történelemszemlélete számára.

4. Pusztulás és időn kívüliség

A Káin-mítosz kézenfekvő terepet nyújt egy ciklikus, pusztuló történelemkép felvázolására. Békés Vera kiváló tanulmányában az ösbűn-modell meghatározásakor először annak ismétlődő jellegét emeli ki: „*Ösbűn-modellen* egyfelől azt a cselekvési modellt értem, amelyben valamilyen értelmezést nyer az a tapasztalat, hogy összeegyeztethetetlennek vélt késztetések máskor és másutt általában elképzelhetetlen egyesítése miként mehet végbe, *hiszen egyszer* (egy akár történeten kívüli időben) *már végbemehetett*.”²⁷¹ Ez lenne tehát a megismétlődő, öröklődésen alapuló ösbűn, aminek egyik legkézenfekvőbb példája a Békés Vera által is elemzett Oidipusz-mítosz.²⁷² Freud számára döntő jelentőségű, hogy Oidipusz végzete már születése előtt kinyilatkoztatást nyer, a sors kitüntetett szerepe miatt a hősnek nincs lehetősége a választásra. Ez a mozzanat, a minden emberre kiterjedő áthagyományozódás ciklikussága teheti az Oidipusz-komplexust egyetemessé. Freud ösbűn-modellje viszont korántsem applikálható problémamentesen egyedi történelmi eseményekre, erre Békés Vera is felhívja a figyelmet: „Oidipusz vagy Ádám segítségével nem lehet kielégítően számot adni Hitlerről vagy Sztálinról.”²⁷³ A tanulmányíró végül Szondi Lipót *Káin, a törvényszegő* című munkáját hívja segítségül (párhuzamosan a *Mózes, a törvényalkotóval*). Szondi a sorspszichológia nézőpontjából elemzi a Káin-embereket, előtte viszont részletesen tárgyalja a bibliai

²⁷¹ Békés Vera: *Oidipusz, Ádám, Raszkolnyikov – ösbűn-modellek a XX. század első felében*. In: *Lábjegyzetek Platónhoz 2-3. A bűn*. Szerk. Dékány András – Laczkó Sándor. Pro Philosophia Alapítvány - Librarius, Szeged, 2004. 69. o.

²⁷² Az öröklődő bűn teóriája természetesen számos ösbűn-minta sajátja, viszont a káini bűn viszonyhelyzetben történő tárgyalása – ahogy ez Békés Vera munkájából is kiderül – közelebb vihet e modell egyediségének megértéséhez.

²⁷³ Békés, *i. m.* 82. o.

történetet, illetve a mítosz különböző variációit is. „A világtörténelemben nem Isten, hanem a Káin-emberek szelleme jut kifejezésre”²⁷⁴ – áll a kötet bevezetésében. A könyv részletes bemutatása helyett itt elég annyit megállapítani, hogy ez a tapasztalat Kemény István költészetére is alkalmazhatónak tűnik.

Ha a ciklikusság origójának nem Káint tekintjük, hanem absztrakt esztétikai kategóriaként „a végső morális gonoszt” hozzuk működésbe, eltüntetve ezzel a kezdet ideáját, máris kilépni látszunk a kronológia bűvköréből: „Tudjuk, hogy az erkölcsi gonosz a »természeti gonosz« okozója. Azt is, hogy mivel a halál a végső természeti rossz, a gyilkosság a végső morális gonosz.”²⁷⁵ A pusztulás nagy történelemelméletei közül alighanem Walter Benjamin leírása áll legközelebb a történetietlenség eléréséhez. A *történelem fogalmáról* kilencedik tézisében Benjamin a folytonos enyészet allegóriájaként – Paul Klee méltán elhíresült *Angelus Novus* című képétől ihletve – írja le a történelem angyalát.²⁷⁶

„Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire, és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat, és összeillessze, ami széttörött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.”²⁷⁷

²⁷⁴ Szondi Lipót: *Káin, a törvényszegő. Mózes, a törvényalkotó*. Gondolat, Budapest, 1987. 39. o.

²⁷⁵ A fogalmat Heller Ágnesnek *A gonoszlól* szóló esszéjéből kölcsönzöm. A szerző a szövegben a radikális-, a démonikus-, illetve a történelmi gonosz típusait különíti el. A történelmi gonosz fogalmát hegeli értelemben – *A szellem fenomenológiájában* leírtak szerint – használja: „Egy szubverzív eszme, gondolat, világkép megtestesítője, amennyiben ez a szubverzív eszme a történelmi fejlődés egy újabb, haladottabb szakaszába vezet (...). Hegel a *Moralitás* című fejezetben (...) a polgári, modern világba való átmenetet érzékelteti a filozófiai poézis eszközeivel. De ebben az új világban nincs többé világtörténelmi gonosz, ez a funkció nem tölthető be többé, mivel eljutottunk a »történelem végéhez«.” Lásd: Heller Ágnes: *Trauma. Múlt és Jövő*, Budapest, 2006. 132-133. o. Ennek tisztázása azért szükséges, mert a történelmi gonosz fogalma jelen szöveg argumentációjában könnyen összemosható „a végső morális gonosz” fogalmával.

²⁷⁶ Benjamin sokat jelentett a Klee-kép, ezt jól mutatja, hogy az 1920-as években tervezett – ám végül ki nem adott – folyóiratának is ezt a nevet szánta.

²⁷⁷ Benjamin, Walter: *A történelem fogalmáról*. In: *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Európa, Budapest, 1980. 966. o.

Az idő múlását nyilván csak olyan fogalmakkal lehet leírni, melyek egy történet részeként mutatják be azt. A teleologikus történelemelméletek (például Hegel vagy Fukuyama teóriái) esetében ez – a szemléleti preferenciák miatt – egyáltalán nem okoz fennakadást, viszont egy olyan aspektusból, ahol az idő ciklikusságában bármilyen töredezettség (tehát a ciklust felépítő mikrotörténetek) helyett csak folytonosság van, szokatlannak hat. Ez a szokatlanság viszont nyomban feloldható, ha tárgyalási alapnak a német eredeti szöveget vesszük. A IX. tétel utolsó mondata: „Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.” A Fortschritt főnevet a német nem használja az idő haladásával kapcsolatban, Benjaminsnál tehát a történelmi fejlődés kritikájáról van szó. Attól függetlenül, hogy az időt a múlt és a jövő fogalmaival írja le, továbbra is fenntartja az időtlenség érzetét.

Kemény István verseinek történelemszemlélete a Benjamin-féle leíráshoz áll a legközelebb.²⁷⁸ A múltra irányított tekintet folytonos hanyatlást (nem hanyatlástörténetet) lát csupán, ez a tekintet ugyanakkor vágyakozik is, fel akarja szakítani a szüntelen pusztulás homogén szövetét, a közvetlen cselekvéshez viszont nincs megfelelő módszere, ezért csak áttételesen, a nyelv médiumát használva próbálhat beavatkozni a történelembe, méghozzá mindig azon a ponton, amelyre éppen rátekint, ez a pont pedig a jelen. Ezzel párhuzamosan a „Historia est magistra vitae” tételével szembeni mély szkepszis is érzékelhető, hiszen úgy tűnik, a folytonosan hanyatló történelem sem szolgáltat elég tanulságot a pusztulás megszakításához. Ezen a szentencián ironizál a Halál is az *Előbeszéd*ben:

„A történelem az élet tanítómestere,
dúdolom, a történelemé pedig az élet,
melyik volt előbb: a tyúk vagy a tojás
és a végére vajon melyikük marad?”

A gondolatritmus a posztmodernnek hívtak jelen vizsgálatakor telítődik többletjelentéssel, ám ennek átgondolása előtt szükségesnek tűnik értekezni a mese Kemény-versekben megjelenő természetéről, illetve a költemények történelmi végképzetéről, melyet nagyban meghatároz a beszélő pozíciója, s nyelvtapasztalata.

²⁷⁸ Az összefüggést Váradi Péter is érintette Kemény Istvánról szóló rövid esszéjében. Ld. Váradi Péter: *Kemény István*. In: Litera.hu. <http://litera.initon.hu/hirek/kemeny-istvan>. A letöltés ideje: 2011. augusztus 22.

5. „1000 és 1 májusában”

Először is pontosítani kell a dolgozatban használt mítosz fogalmát. Jelen esetben a mítoszt nem a történelmi események archetipikus magyarázataként fogom fel, hanem pusztán történelmi tudatformaként. Ha a történelem Kemény esetében jelentkező ciklikusságát a mítoszt szolgáló stilisztikai elemként értelmezzük, hasonló kronológiát mozgósítunk, mint a modern történetírás. Ám ha e körkörös történelmi tapasztalatra a mítosz kölcsönös történeti komplementereként tekintünk, új összefüggésben láthatjuk a problémát. A versekben ezt a kölcsönösséget egyfajta mesei narratíva beágyazása biztosítja. *A bűnbeesés* első soraiban a mesék elbeszélésmódjára jellemző elnagyolt időkezelés („Száz éve”), illetve a mitikus érzékelés („a nagy vashajók”) vegyül Amerika történelmi dimenziójával:

„Száz éve, mikor a nagy vashajók
áthordták a bűnt Amerikába”

A mesei beszédmód kereteiben tárgyalni olyan fajsúlyos témákat, mint a bűn, már eleve feszültséghelyzetet teremt a vers befogadásakor, az absztrakt erkölcsi-filozófiai fogalmak köznapi narratívákba ágyazása viszont állandó vonása az életműnek. A *Hajnal* című vers első két sora szintén „a dátumokhoz tapadó történelmi címkék keltette szédülettel”²⁷⁹ játszik, így mossa össze a mesei narratívát a tényszerű történelmi szövegek (jórészt dátumok által meghatározott) befogadási stratégiájával. Mirákulum városának mitikus jelölője, illetve az első sor számbontásának hivalkodó stilizálása (ahogyan 1001-ből 1000 és 1 lesz) ismét a történelmi dátum generálta – itt az államalapítás vonzáskörzetében működő – asszociációk ellenpontjaként működik:

„1000 és 1 májusában
Mirákulum városában”

A Kemény-korpusz néhány verse konvencionálisan mesei figurákat mozgat, és ilyen keretek között reflektál a történelemre. *A királylány elszomorítása* Megvetett Adolf, a „nyirkos kezű király” lányáról szól, akit „az öreg király barbár parancsa” szerint az udvarba érkező ifjakkal el kell szomorítania, s ezáltal tulajdonképpen megölnie. A

²⁷⁹ Metayer, i. m. 78. o.

„lányom kezét” toposzának mesei struktúrája már ennyiből kitapintható, a lírai beszélő viszont – Kemény verseihez híven – az idő szimbolikus múlásával is eljátszik, majd a vers zárlatában reflektál is a mesei keretre:

„s aki miatt a zöld vadrózsaindák már kilencvenkilenc éve kúsznak ki a világba a toronyból (...) visszavár, hogy elhozzam neki ezt a mesét”

A király neve nemcsak a jelölő szintjén idézi fel Hitlert. Alakjának „förtelmes” volta kifejezésre jut abban, hogy saját magát zárhatja a mesei toronyba, mert nem bírja elviselni „azt a fajta egyszerű, önfeledt vidámságot”, ami lányában megtestesül. Ez az abszurd negativitás nem csupán a név egyezése miatt kerül történelmi fénytörésbe, az udvarban ugyanis „a király gestapója a torony falánál évről évre kivégez egy ifjút.” A gyilkosság következtében kirajzolódó „végső morális gonosz” tehát ilyen radikális mesei struktúrában is képes megjelenni. Ez önmagában persze nem lenne eseményértékű (hiszen számos olyan mesét ismerünk, melyben gyilkosság történik), a holokauszttal történő összekapcsolás viszont a végletekig játssza történelem és mítosz egybemosását.

A mese jelölőjének explicit versbe emelése konkrétan is reflektál a már tárgyalt homogenizáló törekvésre. Az *eperfa lombja* lírai beszélője a gyermek szemszögéből utal vissza a holokausztra (e visszautalást a szerző születési dátuma – 1961 – felől, az elsődleges kontextus azonosításával lehet értelmezni):

„Akkor már húsz éve volt délben is este,
Ötéves sem voltam”

A vers beszélője egy szülő-gyermek tanítási szituációról tudósít, arról a folyamatról, ahogyan a megszólaló által látott, szimbolikus jelentőségű lírai alaknak a szülők oly módon próbálnak értelmet tulajdonítani, hogy mesei keretek között beszélnek azt el a gyermeknek:²⁸⁰

„Mesétekből egyszer látszott, hogy kíméltek”

²⁸⁰ Azzal együtt, hogy *Az eperfa lombjában* a „mese” nem csupán műfaji kategóriaként érthető. A versben a kifejezés a leleplezett fikciók, sőt, a hazugság szinonimájaként is szerepel.

Ha jelen szöveg állítása Kemény költészetének időn kívüliségéről nem téves, akkor e versek mesei kerete arra hivatott, hogy eltörölje a klasszikus különbségtételt a mitikus tapasztalat és a történelmi tapasztalat, azaz a varázslatos és a valóságos minőségei között. A kortárs irodalomtudomány e tipológia kapcsán Tzvetan Todorovra hivatkozik leggyakrabban, aki a műmeséről értekezve a „csodás”, illetve a „különös” értelmezési variánsait különíti el. Megítélése szerint a műmesék alapvető diszharmóniája abból származik, hogy e két olvasati típus e műfaj esetében egyidőben működtethető. A „csodás” a fantasztikum gyermeki szempontú megközelítése (a szokatlan történetek feltétel nélküli elfogadása), míg a „különös” a felnőtt reakciója a megmagyarázhatatlannak tűnő jelenségekre (ez a reakció a történet allegorikussá tétele, tulajdonképpeni racionalizálása).²⁸¹ A *Hajnal* történelmi meghatározottsága a versben nem kerekedik az irracionális regiszter, az emberi időtapasztalaton túllépő, teremtő hatalommal felruházott alak fölé. Nem véletlen az elnevezés sem: az „ördögerek” szóösszetétel első tagja a vallás mitikus, transzcendens jellegére utal, míg második tagja e transzcendencia emberi magyarázatára, mediálására, azaz az egyházi méltóság anyagiságára, valóságosságára, méghozzá – s ez úgy vélem, kulcsfontosságú – a mellérendelés segítségével. Az ördögerek figurája ennek következtében ugyanúgy értelmezhető a „csodás”, mint a „különös” kategóriája révén, a műmeséktől eltérően viszont Kemény e versei nem reflektálnak a varázslat, illetve a valóság kettősségére. E reflexió hiánya jelen értelmezés számára döntő fontosságú.

6. Végállapot és tudósítás

A Kemény költészetében megrajzolt hanyatló történelemhez szorosan kapcsolódik a befejezés, a vég ideája. Ahogy azt Gács Anna megállapította, a *Játék méreggel és ellenméreggel* című kötetben a versek beszélője a végállapotról tudósít, ennek megfelelően az olvasó az utolsó szemtanú nézőpontjából tekinthet a történelem, a kultúra pusztulására: „A versek hanyatlástól elbűvölt énje mitikusan felnagyított, de ez az önmitizálás nem individuális jegyek rögzítésével kialakított magánmitológián alapul, hanem azt jelenti, hogy a szövegek beszélője, leírója mint utolsó szemtanú, vagy mint a széthulló világ kulturálisan hagyományozott vagy általa teremtett összefüggéseinek tértől és időtől nem

²⁸¹ Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Napvilág, Budapest, 2002. 39-52. o.

korlátozott tudója jelenik meg”.²⁸² E pusztulás költői megjelenítése nem a magyar költészet történetének apokaliptikus hagyományára támaszkodik. A világégés, az emberi szenvedés expresszivitása helyett a beszélő explicit, leíró módon jelenti be a végállapotot, a világvégi apokalipszis víziói a juhászi lírához, vagy Csoóri versvilágához képest kevésbé törekszenek szürreális-érzéki hatás elérésére. Gács Anna sorai a szerző első, *Csigalépcső az elfelejtett tanszékhöz* című kötetének nyitó ciklusára vonatkoznak leginkább (később az e ciklusban található versek kerültek át a *Játék méreggel és ellenméreggel* anyagába). Kemény István pályája a *Tudod, hogy tévedek* című költeménnyel indul, benne – ahogy láttuk – az özönvíz képe jelenik meg, a beszélő a próféta szerepében jósolja meg saját maga, s a világ pusztulását. Ez a pozíció jellemzi *A folyamok nagy éve* című szöveget is, mely az újszövetségi apokalipszis hét pecsétjére utalván hét tengeri szörny feltűnését ígéri az özönvízkor. E szörnyetegek viszont kevésbé tűnnek hátborzongatónak a hozzájuk rendelt „fáradt” jelző fényében.

„A tengerek felől
felúszik sorra majd
hét fáradt szörnyeteg”

A Helikopter a jövőm fölött címéből adódóan szintén az elkövetkező eseményeket előrejelző, prófétai helyzetből, felülről szóló vers, a beszédmód viszont jelen idejűvé teszi a majdani hanyatlást. A lírai én néhány társával egy helikopterről látja saját jövőjét és személyes élettörténetének szemlélése közben a pusztulást univerzálissá tágítja:

„Sápadtan tesszük le a távcsövet
az energia utolsó perceit éli
– az utolsó helikopter leszáll

a kultúrák utolsó eseménye:
a gyógyszeres halál”

²⁸² Gács Anna: *Egy hanyag kobold írásaiból*. In: Nappali ház, 1994/3. 125. o.

Ez a fajta pesszimizmus a költő későbbi köteteiben egyrészt több témára is rávetül, másrészt árnyaltabbá válik. A *Hideg* második szakaszában olvasható a *Címlap, április*. Sokatmondó, hogy a ciklus a 999 címet viseli. A címadó vers aktuálpolitikai többlettartalma témájából, a 1999-es NATO-bombázásból ered. E történelmi eseményt Kemény István Teleki Pál öngyilkosságával köti össze, így reflektál a történelem ciklikusságára. A 999 jelölője viszont a befogadó tudatában felidézheti az apokalipszis szimbolikus számát, a 666-ot is. A *Címlap, április* a cikluscím e két interpretációs lehetőségét is kihasználja (a milleneumi 999-es dátum, illetve az ehhez szorosan kapcsolódó magyar államalapítás nem témája a versnek); az 1999-es bombázáshoz a szerbek haláltánca felől közelít, míg a végállapothoz a „Legvége” kifejezés allegorikus kiemelése által, mely így túlmutat a személyes-, illetve a nemzethalál keretein:

„mégis ki táncol úgy mint a falusi szerbek
mi táncol úgy mint a falusi szerbek,
valamivel a Legvége előtt?!”

A pesszimizmus árnyalása egy érdekes – és következetes – sajátosság megjelenését eredményezi Kemény költészetében. A világvége és egyáltalán mindenféle végállapot bekövetkeztének hiányáról van szó. Mintha Derrida jelölőjéhez hasonlóan a folyamatos pusztulás úgy létezhetne csak saját valójában, hogy mindig elnapolódik. A dolgozat első fejezetében említett *Éjjel a nyájaknál* című vers a végső szemtanú, az „utolsó bojtár” pozíciójából már nem a történelem-, avagy a világ végét meséli el, csupán az előző rend eltűnését. Az eltűnés szükségszerűen változást implicál, ám e változás nem jelent végleges elmúlást. Az új állapot nosztalgikus kritikája az idő reinkarnálódásának keretei közt olvasható:

„Elementek a pásztorok öreg fejükben
a renddel, és ha ma éjjel újjászületik
az ember, akkor is gazdátlan a jelen.”

A végállapot elnapolódására explicitebb példákat is lehet találni a Kemény-oeuvre darabjai közt. A *Hideg*ben megjelent *Udvari bolond, egyedül* az elmezavar következtében megkettőződő szubjektum segítségével szemlélteti az elmúlás elhalasztódását. A beszélői szólamban az udvari bolond saját elméjével társalog, a szerepből adódóan paradox-

ironikus helyzetet idéz elő a versben többször visszatérő, refrénszerű megszólítás: „szomorú kincsem, ép eszem”. Erre a paradox jellegre azonban rá is játszik a beszélő („épeszű vagyok, de / abból, hogy megszólítottalak, most / kétkedsz persze az ép eszemben”), így többszörös svédcsavart kell kibogoznia az olvasónak. A versben megjelenő végállapot éppen a „megokosodásra” tereli a fókust, s ez a feltételezett állapotváltozás a beszélő(k) nézőpontjából a véget jelenti, ám az általuk betöltött szerep perspektívájából nem, hiszen az udvari bolond helyére (és ez jó példa a végállapot absztrakciójának kitágítására) új udvari bolond kerül:

„a végén
talán majd mi állunk itt megokosodva,
gonoszan.

Kínos, ha így lesz. De akkor a helyünkön
már egy másik áll majd az ép eszével.”

A végállapotról tehát problémátlanul már nem tudósíthat kívülálló beszélő. Ennek egyik oka e végállapot természetének megváltozása, ha ugyanis az utolsó szemtanú olyan véget ír le, mely nem következik be, a szemtanú pozíciója is az ironia tárgya lesz. Erre remek példa a – szintén a *Hidegben* található – *Nem dőlt össze*. A vers a világ természetének megváltozásával magyarázza a pusztulás bekövetkeztének elmaradását:

„Nem dőlt össze a világ.
Ez már nem az a világ,
ami összedől.”

Ebből adódóan a beszélő sem jelenhet meg utolsó szemtanúként. A vers reflektál az események rögzítésére, ám mindezt az esemény utáni állapotban teszi. A lírai én lehetősége a múlt megírására immár a túlélő helyzetéből következik. Nem jósolja meg a jövőt, nem jelen időben tudósít a visszafordíthatatlan pusztulásról, hanem az utániság állapotában, múlt időként tekint rá:

„A hegyek vajúdtak, de most
itt ülök a kezemben egy egérrel

a képernyő előtt.”

Szintén a benne-lét szituációjában szólal meg a lírai én Kemény egyik nagy hatású versében, az *Egy nap életben* is. A költemény egy osztálytalálkozót mesél el. A részegedésbe torkolló összejövétel egészen másnap délelőttig tart, mintha ez az egyszerű – ám nagy szavakkal terhelt – esemény nem akarna véget érni. A két szakaszból álló vers egyik remek megoldása, ahogyan az első rész univerzális zárlata beleíródik a második szakaszt nyitó én-beszédbe. A vég elnapolódása eszerint ugyanúgy leírható az ószövetségi teremtés történetének irányából, mint egy végletekig személyes lírai megszólaló számvetése felől:

„Betelt a hetünk, és az Isten mégis csak teremt
és teremt...

Itt volna vége, de életemmel nem szolgáltam rá
erre sem.”

7. A nevek szabadsága

A lírai beszélő felnagyítása azért sem válhatott Kemény István lírájában módszeres formaelvvé, mert ez a fajta kiemelés nem egyeztethető össze a megszólalással, szűkebben a „jól mondással” szembeni keményi kétségekkel. Már a *Csigalépcső az elfelejtett tanszékhez* egyik versében is feltűnik a saját, kitüntetett pozíció bizonytalansága. Az *Egy decemberi este – Az antikvárium* utolsó sora egészen az elnémulás képzetéig merészkedik („És mi lesz, ha nem tudom kifejezni magam?”). A kommunikációra való képtelenség ideája korántsem társtalan a szerző életművében, elég csak a néma H-ra, a kimondhatatlan hang motívumára gondolni. Mindazonáltal nehéz elképzelni, hogy Kemény István azt a fajta teljes elnémulást választaná, amit több teoretikus – és köztük e költészet előfeltevéseihez olyan szorosan kötődő elméletíró, mint Susan Sontag²⁸³ – is megfogalmazott. A nyelvvel szembeni bizalmatlanság itt nem abban az értelemben nyelvkritikai, hogy a versek érdeklődése a szintaxis felé fordulna, ám – miként nemzedéke több tagjánál – a szóteremtés szintetikus igénye is hiányzik Kemény lírájából. Verseiben,

²⁸³ Sontag, Susan: *A csönd esztétikája*. In: *A pusztulás képei*. Európa, Budapest, 1971. 40-43. o.

úgy látom, két szorosan összekötődő nyelvprobléma munkálkodik. Az egyik a névadás, a megnevezés lehetetlenségének tapasztalata. Ez nem a Nemes Nagy Ágnestől (közvetetten Rilkrétől) ismert névadásra vonatkozik, mely a költészet céljaként a névtelen dolgok minél pontosabb megnevezését tűzte volna ki, de nem is abból a negativitásból, hogy a névadás alapvetően korlátokat szab a költői szabadságnak (ezt Schein Gábor mutatta ki Rába György életművében).²⁸⁴ Kemény István nem azért rögzíti a megnevezés lehetetlenségét, hogy a nyelv korlátaira, vagy épp önkényességére mutasson rá. A névadás kudarcát e költészet a kimondás kérdéskörébe helyezi, mintegy kommunikációs problémaként, s ezzel anakronisztikusnak tetsző módon mintha a jakobsoni üzenetre irányítaná az olvasói figyelmet.

A *Haláldal*, illetve az *Égi harmónia* című ikerversek a tulajdonnevek példáján keresztül mutatnak rá a megnevezés lehetetlenségére. A nevek szabaddá válása egyben azt is jelenti, hogy a létezők megfosztatnak neveiktől, s ekképp saját azonosságtudatuktól is. A két vers közti különbség, hogy míg a korábbi *Haláldal*-ban a megszólított név („Kemény István”) a biografikus olvasatnak nyitott utat, addig az *Égi harmónia* „édes neve” az „Esthajnal” lett. A párként olvasható költemények dialogicitását Szávai Dorottya értelmezte kimerítően, Kulcsár-Szabó Zoltán (illetve áttételesen Paul de Man és Németh G. Béla) teoretikus belátásai alapján. Kulcsár-Szabó az önmegszólító verstípus kritikáját fogalmazza meg. Véleménye szerint a beszélő én (a hang) és a megszólított (a megrajzolt arc) azonossága semmilyen feltételek között nem jöhet létre, hiszen a jelölők által meghatározott szöveg, s a jelölők által befolyásolt olvasás folyamata nem vonatkoztatható problémamentesen egymásra. Ennek következtében bomlik fel a megszólított én azonossága, s ez a felbomlás – ahogy Kulcsár-Szabó Zoltán látja – csak az újraolvasásban lelhet nyugvópontra.²⁸⁵ Szávai Dorottya tulajdonképpen e belátásokat applikálja Kemény István verseire. A kritikai olvasattal és ennek elméleti preferenciáival részletesebben nem foglalkozom. Jelen esetben a párversekben olvasható nevek felszabadulása, s megragadhatatlanságuk válik fontossá:

„Semminek nincs már neve
a nevek már szabadok”

²⁸⁴ Schein Gábor: *Rába György költészete*. In: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Universitas, Budapest, 1998. 262-265. o.

²⁸⁵ Kulcsár-Szabó Zoltán: *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez*. In: *Az olvasás lehetőségei*. Kijárat, Budapest, 1997. 41-53. o.

A házastársak álma Benjamin már idézett mondatát parafrázálja („Ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás”). A szövegben a nevek a halált hordozzák magukban, megragadhatatlanságuk, s ezáltal használatuk is ennek következtében válik reménytelenné:

„a halál kószál a nevünkben”

Az e fejezetben tárgyalt *Hajnal* ironikusan nyugtázza a névadás szükségképpen sikertelen pillanatát. A megnevezés az alábbi részletben nem csupán a nyelviség, a kimondás általi teremtéssel fonódik össze, hanem a gondolat alkotó erejével is. A vers iróniája ugyanakkor épp e gondolati aktusban mutatkozik meg. A névadás lehetetlenségét sztoikus nyugalommal fogadja az ördögérsek lírai alakja, a képzelet útján létrehozott köd viszont anyagiságát, átláthatatlanságát tekintve alkalmatlan adekvát környezetet biztosítani a dolgok tiszta megnevezéséhez. Az ördögérsek figurája a második sorban leírtak révén kerül az olvasói irónia vonzáskörzetébe, hiszen teremtő hatalmát csak a köd, a homályosság megalkotására fordítja:

„Ködre gondolt, egy kis köd lett,
többre gondolt, rögtön több lett,
kedve támadt elnevezni
azt, aminek neve *ez mi?*,
elnevezett egy-két dolgot,
látta, nem megy, tudta, nem baj...”

8. A kommunikáció lehetetlensége

A megnevezés, a névadás lehetetlensége Kemény István költészetében a kimondás, s e révén a valakihez szólás problémakörébe íródik bele. Az értekezés első fejezetében tanulmányozott költő-pozíció, illetve a fent leírt beszélői helyzet együtt feltételezik a Kemény-vers kommunikatív indíttatását. A közösséghez szólás – akár tanításról, akár tudósításról van szó – e líra alapgondolatának tekinthető. Ha elfogadjuk, hogy a megnevezés lehetetlensége és a lírai beszéd társas feltételezettsége összefüggnek, akkor nem meglepő, hogy erre a versekben megszólaló hang gyakorta reflektál.

Először egy olyan verset vizsgálom meg, melyben ez a tapasztalat csak egy ravasz poétikai eljárás feloldásával válik hozzáférhetővé. Megítélésem szerint e megoldás nagy szerepet vállal abban, hogy a *Fel és alá az érldligeti állomáson* Kemény István egyik legjelentősebb költeménye, ezt az *Élőbeszéd* kritikai megítélése is alátámasztja. Az említett szöveghely a vers zárlatában található:

„Nem sajnálok, és nem vetek meg,
célt akarok és könnyű lelket,
ha együtt nem megy, jó úgy, ahogy van:
zengő érc fölött, személyvagonban.
De nem tudom.”

A költemény lírai beszélője az érldligeti vasútállomáson sétálgatva vet számot saját, harminc évvel ezelőtti életével, s környezete (a szimbolikus állomás) változásával, a „bezzeg valaha” uralkodó szólama szerint. A jövő ígérete, a hangosbemondó által előre jelzett vonat érkezése nyelvi valóságában is problémaként jelenik meg. Míg a múltban az egymásba kapcsolódó vagonok „egész mondat” formájában tűntek fel, addig a jelenben érkező vonat képe tökéletlenségében áll az olvasó előtt („rövid szerelvény, hiányos mondat”). Ez a csonka nyelviségében megmutatkozó trén szállítja tovább a lírai ént a fent idézett verszárlatba, mely poétikai eszközhasználatát tekintve is csúcspontja a szövegnek. A variatív ismétlésekre alapuló, prózába hajló versbeszéd a befejezésben kisimul. Az utolsó előtti szakasz egyszótagos páros rímei az utolsó versszakban asszonánccá válnak, a záró sorban pedig a „De nem tudom” páros jambusa bizonytalanítja el a céltudatossá hangolt én-beszédet. E sor provokatív erejéről Angyalosi Gergely kritikájának vonatkozó része árulkodik: „Ezt a sort nem tudom a vers részének tekinteni, inkább egyfajta határsértésnek, *acting out*nak érzékelem. A költő kilép az önmaga és a lírai hagyomány által teremtett térből, és megszólaltat egy tökéletesen idegen és jelentés nélküli hangot. Ez valóban »pofátlanság«, olyan, mint amikor Agatha Christie-nél kiderül, hogy a gyilkos valójában a narrátor. Lehet, hogy zseniális; »de nem tudom«.”²⁸⁶ Az utolsó strófa viszont jelen esetben nem a befejező mondat miatt bír nagy jelentőséggel. A „zengő érc” szókapcsolat Pál apostol korinthusiakhoz írt első levelének szeretethimnuszából érkezik a versbe. Az elemzők sokféleképp magyarázták ezt az intertextuális kapcsolatot, volt aki az

²⁸⁶ Angyalosi Gergely: *Hol a költészet mostanában?* In: Holmi, 2007/6. 803. o.

idézetek blaszfém jellegének példajaként értelmezte,²⁸⁷ más a „társas kapcsolat lehetetlenségére” tett utalásként,²⁸⁸ ám a pretextus beszéd általi alaphelyzete kívül ragadt a magyarázatok keretein:

„Szóljak bár emberek vagy angyalok nyelvén,
Ha szeretet nincs bennem,
Csak zengő érc vagyok vagy pengő cimbalom.”

Jelen interpretáció számára kulcsfontosságú, hogy Pál apostol levele a megszólalással indul. Elég egyszerű az idézet üzenete: társas érintkezés szeretet nélkül nem jöhet létre, ám – s most ezt hasznos kiemelni – a másokhoz szóló beszéd nélkül sem. A *Fel és alá az érddligeti állomáson*, akár Pál szeretethimnusa, e tapasztalatra is rámutat.

Az *Élőbeszéd* kötetben egyébiránt számos helyütt megjelenik a „jól mondás” nehézsége. Az *És nem évszak* a megszólalás minőségét, annak pátoszáát látja elégtelennek („Megint kimondtam, de túl magasztos”), míg a *Sanzon* ismétlések uralta dikciója éppen a máshoz szólás megfelelő módjára kérdez rá az önazonosság problémakörében („Hogy mondjam neki, hogy nem vagyok én”). A kötet e darabjainak legfeltűnőbb példája mégis a *Kétszerkettő*, mely teljes egészében visszatér a könyvet záró, *Célszerű romok* című versben (és mintegy kiemelt helyen a kötet hátoldalán is ez olvasható).

„Kétszer kettő, az négy.
Ha sosem mondod el – elfelejtik.
Ha túl sokszor mondod: nem hiszik el.”

Ez lenne a cél. Ahogyan Nemes Nagy Ágnes nagyszerű költeményében a téli fákat kell megtanulni, ahogy Ady célja, hogy „az új, az énekes Vazul” legyen, úgy Kemény Istvánnál, úgy vélem, a *Kétszerkettő* le nem írt utolsó utáni sora, a „Ha elégszer mondod” lehetetlen küldetése áll a középpontban. A másokhoz szólás igénye, a költészet virtuális hallgatóságának képe egyfajta parabolisztikus, tanító szemlélettel találkozik, így írható le e líra közösségi indíttatása. A rendelkezésre álló nyelvi apparátus viszont – ahogy a *Kétszerkettő* iskolás példájából kiderül – a legegyszerűbb üzenetek átadására sem

²⁸⁷ Margócsy István: *Számadás és/vagy panasz*. In: *Élet és Irodalom*, 2006/25. 27. o.

²⁸⁸ Angyalosi, i. m. 803. o.

alkalmas. Ennek egyik oka a nyelvben, az elszabadult nevek és jelölők kaotikus halmazában keresendő, másik oka pedig a tanító beszédmóddal szembeni kétségben, összességében pedig e két tényező egymást feltételező kapcsolatában. Érdekes viszont megvizsgálni a *Célszerű romok*at is, melyben a *Kétszerkettő* parabolája egyéb reflexiók mentén is elgondolható. A vers az *Élőbeszéd* kötet záró darabja, benne az egész könyvre jellemző számvetés érhető tetten. A lírai megszólaló közösségi impulzusa csak a vers által újraértelmezett *Kétszerkettő*ben válik láthatóvá, a beszédmód inkább meditatív indíttatású. A lírai én nemcsak saját magával szembesül, reflexiója egy váratlan asszociáció révén a kivilágított belga autópályákra is rámutat. A szöveg – egyben a kötet – zárata a következő:

„Itt állok most tehát,
és tudom, amit tudok:
fölösleges fények nincsenek,
és célszerűek a romok.
Kétszer kettő pedig négy.
Ha sosem mondom el – elfelejtik,
ha túl sokszor mondom – nem hiszik el.
És gúnyolódni tilos.”

Két szempontot mindenképpen figyelembe kell venni e részlet olvasásakor. Az első a fény motívumának és a romok célszerűségének összekapcsolása, a második a *Kétszerkettő* továbbírása. Kemény István költészetében a fény tulajdonképpen pszichoanalitikus értelmében van jelen. Az *eperfa lombja* kapcsán bővebben volt róla szó, hogy a fény az állapotváltozásra, a megvilágosodásra irányuló olvasói elvárás ellenében íródik a versbe. A pszichoanalízis interpretációja szerint a fény egyrészt az általa megvilágított szubjektum szégyenérzetének okozója (Az *eperfa lombja* esetében ez a beszélő gyermeki pozíciója miatt nem válik reflektálttá), másrészt e szubjektum kiteljesedésének feltétele (a gyermeki beszédben ez a megértésre irányuló szándékot jelentheti). A meghatározást Györke Ágnes azon szövegéből kölcsönzöm, mely – a Salman Rushdiera kimondott fatvát kapcsán – a szégyen Sartre-, illetve Lacan-féle leírását tárgyalja: „a Másik egyrészt az abszolút szubjektum, az Ént megvilágító fény forrása, így az Én szégyenbe esésének eredője, másrészt pedig valamiféle ígéret megtestesítője, hiszen tekintete magában foglalja azt a »fénypontot«, amely kívülről látja az Ént, vagyis az egyetlen olyan pontot, amelyből

önmagára nézve az Én teljessé válhat.”²⁸⁹ Ha a *Célszerű romok* fényforrásaként az autópályák fényét jelöljük meg, mint a beszélő számvető szólamában megjelenő szégyen forrását, másrészt az én kiteljesedéséhez szükséges külső pillantást, akkor a megszólaló állapotváltozása is magyarázhatóvá válik. A múltban elkövetett vétiségek („hogymilyen buta voltam, és szívtelen”) a szégyen következtében értelmet nyernek, ezáltal a dikció összegzővé alakul, s így a beszélő is megismételheti – immár kiegészítve – a teljessé váláshoz szükséges cél képzetét. Az „És gúnyolódni tilos” a kortárs magyar líraértés szempontjából egyrészt a mindenre kiterjedő ironikus olvasásmódra vonatkozhat (amely a másokhoz szólni vágyó költő alakjára, s a nyelvi bizalom avítnak tűnő vágyára utal), másrészt – s ezzel ellentétesen – a „jól mondás” lehetetlen óhajának komolyan vételére. Ez utóbbi értelmezés természetesen nem függeszti fel e líra nyelvtapasztalatát, s a kételkedő komolyság lírai alaphangját sem. Úgy látom, Kemény István e kötetében a megfelelő nyelvhasználat iránti vágy áll a középpontban, így az utolsó sort szó szerint kell értelmezni. Az a fajta remény, amit e könyv anyaga sugall – ahogy a *Több ismeretlenes álmom* zárlatáról szólván is jeleztem – unikumnak tekinthető a Kemény-korpuszban. Erről leginkább a verscímmé emelt „célszerű romok” szókapcsolata árulkodik, amely – ellentétben a benjamini modellel – teleologikus történelemszemléletet sejtet. Mintha lenne célja a pusztulásnak, mintha azt ígérné e sor, hogy a haladás eszményének tudatában a hanyatlás, az emberiség szenvedéstörténete meg fog térülni. Nem véletlen, hogy a remény e lehetőségét Kemény István a kötet után publikált egyik első versében el is veti. A *Romos dalocska* több szinten is újraírja a *Célszerű romokat*. Az első versszak beszédmódja az én dikciója helyett a megszólítást alkalmazza, a romok motívumát pedig nem az életműre egyébként jellemző homogenizáció által fogalmazza újra (tehát nem írja bele a pusztulás narratívájába). A lírai én az 1913-mas, híres Stein-idézet átértelmezésével tárgyként tekint a romokra, melyek eszerint nem mutatnak túl önmagukon:

„A romok, szívem, nem célszerűek
(bár én mondtam ezt is, nem te, bocs),
a romok olyanok, mint a rózsa,
azok romok, azok romok, romok.”

²⁸⁹ Györke Ágnes: *Nemzet és trauma: Salman Rushdie Szégyene*. In: *Filológiai Közöny*, 2003/1-4. 119. o.

Többszörös váltást jelez tehát ez a költemény, mely úgy látom, nem folytatja az *Élőbeszéd* reménykedő hanghordozását. A verset a lírai életművel a zárlat allegorikus, s titokkal teli indíttatása köti össze („nekem már / minden, de az égvilágon minden // ugyanannak az egy szem, ősz szakállú, / kedves kis halott öregnek látszik / innen.”). A halott, kedves és öreg bácsi allegorikus alakja viszont váltást jelenthet e költészetben, vagy egy új allegória megszületését, vagy pedig a régi (Káin-allegória) eltemetését.

Mindazonáltal jelen értekezés sem feledheti célját, ennek érdekében utolsó példám a *Csigalépcső az elfelejtett tanszékből* származik, méghozzá a már többször idézett nyitóversből.²⁹⁰ A *Tudod, hogy tévedek* címe egyben a költemény első sora, a második sor pedig ennek újraírása. A kezdet jelen esetben alapjaiban határozza meg a költői életmű természetét.

„Tudod, hogy tévedek
Tudom, hogy tévedek”

A tévedés tehát adott, az igazat szólás eleve lehetetlen, mindazonáltal a „jól mondás”, illetve a valakihez szólás problémája végig nyomon követhető a Kemény lírában. Vörös István megfogalmazásában e költészet első két sora az általános bizonytalanságról szól: „elsősorban is a versben beszélő tévedésközelségéről, tévedésszeretetről, önismeretéről, kiszolgáltatottságáról. Arról, hogy valaki rálát: tévedéssel, a tévedés tudatával indul.”²⁹¹ A tévedés kényszere ugyanakkor nem függeszti fel a megszólalást. Látni kell, hogy Kemény István költészetében minden beszédszakadék mögött a mesélés, a megszólalás igénye húzódik. A 2006-os *Élőbeszéd* kötet nemcsak címében artikulálja az élőszó kívánságát, hanem a Káin-legenda, illetve a holokauszt történetének összeírásával etikai kérdéssé is formálja azt. E költészet nem arra hívja fel a figyelmet, hogy a világ nem beszélhető el, illetve hogy a hallgatóság számára nem lehet jól elbeszélni, hanem arra, hogy minden (nyelvi, percepciós, történeti, etc.) szűkösség ellenére is, el kell beszélni azt (mintha Cortazar híres deklarációja visszhangozna itt).

²⁹⁰ E példák a köztes kötetekben sem társalának, lásd a *Hideg* című kötetből a *Szégyen, háborút* vagy *A forradalommal egyenértékű „édes stílus”-t* Az ellenség művészetéből, de *A koboldkórus* első költeményének (*A területi elv*) zárlatát is lehetne idézni.

²⁹¹ Vörös István: *Hány vers létezhet a világon?* In: Alföld, 2009/4. 61. o.

Kemény István humanizmusa abban áll leginkább, hogy a nyelvhez, illetve a szerephez kapcsolódó kétsége nem képes felülmúlni az elbeszélés igényét. A Kemény-életműben jelenlévő Káin-történet, s ennek összekapcsolása a történelmi hanyatlás absztrakt, benjamini ideájával (illetve e pusztulás olyan jelentőségű állomásaival, mint a holokauszt), tehát a „végső morális gonosz” narratívájának szükségszerűen sikertelen felállítása összességében humanista gesztusként áll az olvasó előtt. Ez a humanista meggyőződés áll annak háttérében, hogy a történelmi végpont a Kemény-versek tanulsága szerint folyamatosan elnapolódik, s mivel a befejezés nyelvi értelemben, a kimondás felől is lehetetlennek tűnik, ezért az elbeszélésnek – a Lyotard-féle „nagy elbeszélésnek” – is új formát kell találni. Ebből ered a benjamini allegória meghatározó szerepe a Kemény-lírában, e fogalom ugyanis alkalmas arra, hogy benne a mitikus idő összeolvadjon a történelmi idővel (avagy e két időtapasztalat oszcillálása révén azonosságuk ugyanúgy feltételezhető legyen, mint különbségük), s az emberiség történeti emlékezetét parabolává sűrítse. Az allegória segítségével a „végső morális gonosz” megjeleníthető.

9. Történelemkonceptió és humanizmus

Az eddig tárgyaltak alapján megpróbálom Kemény István verseinek történelemszemléletét gondolkodástörténeti összefüggésbe helyezni. Zygmunt Bauman Max Weber híres fogalmát használva igyekszik megadni a posztmodern időszak egyik fő jellegzetességét: „A posztmodern új varázslatot hozott a modernitásban erőnek erejével varázstalanított világba. A modernség szellemi építményeit rombolta le, a jelentést törvényesítő ráció modern illúzióiról rántotta le a leplet, azokat ítélte el, szégyenítette meg.”²⁹² Ahogy arról már volt szó, a ciklikus történelemelméleteknek fontos ellenreferenciája a – Koselleck találó megfogalmazását kölcsönvéve – „történelmet a történelemből”²⁹³ magyarázó, modern történeti tudat. Kemény István költészetében mítosz és történelem összemosása teszi lehetővé „a végső morális gonosz” kollektív traumájának – és jelen értelmezés itt tér el lényegesen Guillaume Metayer olvasatától – *időn kívüli* elbeszélését. Amennyiben erre az időn kívüliségre, avagy „mágikus szemléletre” a modernség reflexív tudata valóban nem képes, úgy e versek időn kívülisége egyben a modern történeti tudat egyfajta kritikájaként is felfogható. E történeti tudat Bauman szerint a modernség despiritualizációs

²⁹² Bauman, Zygmunt: *A világ varázstalanításának vége, avagy a posztmodern története*. In: Liget, 1994/3. 44. o.

²⁹³ Koselleck, i. m. 34. o.

indíttatásából ered. Az anyagi és a szellemi szféra szétválasztása hierarchikus konstrukciót eredményezett, melyben az ember értelmi autonómiájának elérése lett a cél. Ez az autonómia abban nyilvánult meg, hogy a világ mágikus jelenségeit az ember jelentéssel ruházta fel és meghatározott célokra vonatkozó értelmet tulajdonított nekik: „A világ az *akaratos cselekvés tárgya* lett: megmunkálendő nyersanyag, mely az emberi tervezés nyomán nyer formát és irányt.”²⁹⁴ Ennek fényében érthetővé válik, hogy a *Célszerű romok* célulvőségét miért a Stein-féle gondolkozásmód keretei között formálja újra Kemény István a *Romos dalocskában*. Ha a romok valóban önmagukat jelentik, akkor e költészetben nem csupán az időn kívüliség allegorikus indíttatásáról van szó, hanem a modern történeti tudat előtti állapot visszaállításának igényéről is. Ekkor ugyanis – Baumannal szólva – „[ö]nmagában a világ nem rendelkezett jelentéssel”.²⁹⁵ Ha e kijelentés komoly korrekcióra is szorul (mivel a világ jelenségeinek magyarázása, a jelentéstulajdonítás nyilvánvalóan nem a modernség vívmánya), akkor is látható, hogy az emberi irányítás, illetve racionalizálás modern állapotáról van szó. A Kemény István verseiben meghatározott időn kívüliség, illetve a mesei keretben rehabilitált varázslat (mely nem ellenpontja a valóságnak, sokkal inkább komplementere) koncepciózus távolodást eredményez a modern történeti tudattól.

Van viszont egy olyan aspektusa e költeményeknek, melyet a modernség részben meghatároz, ez pedig egyfajta prezentizmus. Ez a prezentizmus viszont nem a sokak, s leginkább talán Foucault által kritizált nárcisztikus értelemben jelenik meg Kemény István lírájában. Célja nem az, hogy a jelen problémáit – s e problémák közt egyik első helyen az eredet utáni kutatás s a kortársi pozícióból adódó konstruált, töredezett identitás szerepel – a múlt történéseiből magyarázza: „a származás elemzése lehetővé teszi az Én összetevőinek szétválasztását és a már-már veszendőbe ment, feledésbe merült ezernyi esemény megsokszorozását az Én üres szintéziseinek különféle pontjain.”²⁹⁶ Kemény Istvánnak nem a történelmi események „modernné olvasása” a célja, hiszen – mint több helyen is látható – versei értelmezhetőek saját történeti kontextusaik segítségével. A jelen e költészetbe determinisztikus módon, kiküszöbölhetetlen tényezőként íródik bele, ám ebből csupán annyi következik, hogy a folytonos történelmi hanyatlás reflexiójának e ponton kell

²⁹⁴ Bauman, *i. m.* 45. o.

²⁹⁵ *Uo.*

²⁹⁶ Foucault, Michel: *Nietzsche, a genealógia és a történelem*. In: *A fantasztikus könyvtár*. Pallas, Budapest, 1998. 79. o.

megtörténnie. E reflexió az életműben kevés helyütt válik költői programmá, viszont jelenléte annál feltűnőbb. A *Holt-tenger* című versben a következő olvasható:

„Óvni kell azt a társadalmat,
Amit egy mese megzavarhat”

Ha mese és történelem elválaszthatatlan, úgy a társadalom megóvása a „történelem mítoszától” ugyanúgy releváns értelmezés, mint a „mítosz történelmével” szembeni bizalmatlanság. A történelem történetietlen angyla tehát valóban vágyik arra, hogy behatoljon a jelenbe, és ezzel kritikát gyakoroljon a múltra. A világ varázstalanításának vége ebben az értelemben mítosz és történelem szétválasztásának végét jelenti, ez pedig azt feltételezi, hogy Kemény István – Bauman fogalmai szerint – posztmodern költő. Történelem és mítosz alapvetően modern elkülönítésének újragondolása a magyar kontextusban ismert posztmodern elméletekkel ellentétben nem a megismerés lehetetlenségére, illetve az arra irányuló szándék hiábavalóságára utal. Mintha Kemény lírájának ezen aspektusa a Bauman-féle posztmodernségen is túllépne: „A posztmodern nem oszlatta el azokat a félelmeket, amiket a modernitás fecskendezett bele az emberiségbe azután, hogy önnön erejére bízta. A posztmodern pusztán *privatizálta* a rettegést.”²⁹⁷ A szerző úgy látja, ebből ered a képzelt közösségek Benedict Andersontól származó fogalma, ezek a közösségek ugyanis – Bauman meglátása szerint – a modernség biztonságérzetet nyújtó intézményeinek helyén funkcionálnak.²⁹⁸ Ha elfogadjuk jelen dolgot azon belátását, miszerint Kemény István verseit alapvetően meghatározza a közösségi beszédmód, és figyelembe vesszük, hogy e versekben a közösség nem képzelt mivoltában, azaz nem csupán legitimációs forrásként szerepel, hanem létező, történeti referenciapontként van jelen (itt ugyanúgy lehet gondolni a *Monarchia*, *drága* című költeményre, mint a *Keresztény és középre*, vagy az *Élőbeszéd* kötet *Lengni legalább* versére), akkor egy konzervatív alapállással szembesülünk.²⁹⁹ Kemény szövegei valós – ám sohasem konkrétan meghatározott – közösséget szólítanak meg, s a belőlük kiolvasható programot még jobban meg lehet érteni, ha *A titkos élet* vonatkozó részét hozzáolvassuk *A Holt-tengerhez*:

²⁹⁷ Bauman, *i. m.* 50. o.

²⁹⁸ Vö. „A filozófus, a közember ma egyaránt a közösségtől várja azt a menedéket, amit korábban az egyetemes ráció kinyilatkoztatásaitól, illetve földi megszólaltatóitól, a nemzetállam törvényeitől várt.” *Uo.* 51. o.

²⁹⁹ Konzervatív alatt a literátus, értékmegőrző szemléletet értem.

„Nem az agyadra gondol ő se,
abban akármi megterem,
hanem annyira, annyira egyszerűen
arra, amiért felelős nem vagy,

mert csak füttyölsz, és közben éled,
míg itt a csodák történelme
csodáról csodára pereg le”

A füttyülve élt könnyed élet és a csodák által szervezett történelem valószínűtlen, varázslatos összebékítése nem lehet minden ember programja, célja. A *Holt-tenger* védelmi imperatívuszának tudatában *A titkos élet* önmegszólító versként történő magyarázata indokolatlan tűnik, tehát a felelősség hiányát sem értelmezhetjük univerzálisan. A *Holt-tenger* beszélője konkrét irány nélkül szólít fel, a társadalom megóvására hivatott szubjektum háttérben marad, ennek következtében a vers a képviseleti beszédmód hagyományát is elveti, hiszen a beszélő nem emeli saját magát kitüntetett pozícióba. Ezen aktus hiánya pedig lehetővé teszi, hogy a kortárs magyar lírakritika diskurzusának egyik legfőbb állítása (miszerint a képviseleti-váteszi hagyomány valamiféle ellenpólusa lenne a posztmodernnek hívott költők játékos-intertextuális szövegformálásának) ne legyen problémamentesen applikálható Kemény István költészetére. Meglátásom szerint ez az egyik legfőbb oka a költői életművet övező kritikai értetlenségnek.³⁰⁰ A közösséghez szólás a humanizmusban lel nyugvópontra. Kemény István költészete megtalálta a humanizmus eszményéhez érvényes formát. Az időn kívüli megszólalásra azért van szüksége e lírának, mivel a kortárs irodalom kontextusában a „nagy elbeszélés” problémátlanul nem tűnik rekonstruálhatónak. Az időn kívüli szemléletmód viszont kizárja annak lehetőségét, hogy a töredezett mitikus-, illetve történelmi utalásokat egy előreemutató történet részeként értelmezzük. Meggyőződésem szerint ez az oka annak, hogy Kemény István versei az allegorikus szemléletet választják.

³⁰⁰ E líra érthetlenségének lehetséges okairól lásd Menyhért Anna: *Kiejtett pillanatok (Kemény István: A néma H)*. In: *Alföld*, 1997/8. 85-90. o.

Ez az értelmezés sok tekintetben hasonlít ahhoz, amit Bagi Zsolt Kemény Istvánról írt esszéjében fogalmazott meg. A szerző Kemény kapcsán „posztmodern humanista konzervativizmusról”³⁰¹ beszél. Meglátása szerint e lírai életműnek a posztmodern szituációjára adott válasza az, hogy a verset, és általában véve az írásművészetet „legitimációs gyakorlatnak tekinti”,³⁰² azaz bízik annak ható és – ad absurdum – tanító erejében. Ez az alapvetően konzervatív attitűd Bagi szerint konzervatív poétikát is eredményez. Az *Epilógus* utolsó négy sora kapcsán a következő olvasható az esszében: „nem maradhatunk meg a leírásban, vissza kell találnunk a történethez, a metaforához, a valódi legitimációs alaphoz.”³⁰³ Jómagam egy – számomra lényegesnek tűnő – szempontból gondoltam újra a Bagi Zsolt által leírtakat, ez pedig a Kemény költészetében tetten érhető kétség. A kétség abból adódik, hogy a jelen irodalmi-történelmi-társadalmi kontextusában a képviseleti szerep és a költői nyelvhasználat (a névadás és a kommunikációs indíttatás) ugyanúgy alkalmatlan a metafora, illetve a „nagy elbeszélés” megalkotására, mint a történelemről való tényleges tudás közvetítésére. A benjamini értelemben vett allegória viszont úgy látom, alkalmas „a teremtmény titkos oktatására”,³⁰⁴ méghozzá a „nagy elbeszélésből” kiszűrhető humanista tanulság útján, továbbá segítségével leírhatóvá válik a Kemény-líra e kikerülhetetlen szegmense is. Az okítás viszont közvetett módon történik, mint láttuk a képviseleti beszédmód nem jellemzi e lírai életművet. Az olvasó feladata a versek belső struktúráinak feltárása, illetve a szövegek közötti textuális és referenciális kapcsolatok kiszálazása lesz. Poétikai jellegzetességeit tekintve épp ezért Kemény István költészetét nem tartom konzervatívnak, elsősorban azért nem, mert az életmű egy szeletét egységes szövegkorpuszként vizsgálom.

³⁰¹ Bagi Zsolt: *Vissza az elbeszélésekhez*. In: *Műút*, 2011/024. 50. o.

³⁰² *Uo.* 52.o.

³⁰³ *Uo.*

³⁰⁴ Benjamin, Walter: *A német szomorújáték eredete*. In: Benjamin, *i. m.* 372. o.

Bibliográfia

1. Adorno, Theodor W.: *A zenével kapcsolatos magatartás típusai*. In: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Szerk. Zoltai Dénes. Helikon, Budapest, 1998. 306-323. o.
2. *Ady Endre összes versei*. Szerk. Láng József – Schweitzer Pál. Osiris, Budapest, 1998.
3. Angyalosi Gergely: *Hol a költészet mostanában?* In: *Holmi*, 2007/6. 802-805. o.
4. *Arany János összes költeményei*. Szerk. Szilágyi Márton. Osiris, Budapest, 2003.
5. Arany János: *Valami az asszonáncról*. In: *Tanulmányok és kritikák*. Szerk. S. Varga Pál. Kossuth, Debrecen, 1998. 346-349. o.
6. Arisztotelész: *Poétika*. Lazi, Szeged, 2004.
7. Babarczy Eszter: *Az elrugaszkodás – Kemény István két kötetéről*. In: *Nappali ház*, 1994/3. 131-135. o.
8. Bagi Zsolt: *Vissza az elbeszélésekhez*. In: *Műút*, 2011024. 50-54. o.
9. Bahtyin, Mihail: *A szó az életben és a költészetben*. Európa, Budapest, 1985.
10. Bahtyin, Mihail: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1976.
11. Bálint István: *Arthur és Franz*. Magvető, Budapest, 1972.
12. Bán Zoltán András: *Az undor óráiban. Kocsis Zoltán interjúja a Süddeutsche Zeitungban*. In: *Magyar Narancs*, 2011/8. 58-59. o.
13. Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996.
14. Bartis Attila – Kemény István: *Amiről lehet*. Magvető, Budapest, 2010.
15. Bauman, Zygmunt: *A világ varázstalanításának vége, avagy a posztmodern története*. In: *Liget*, 1994/3. 41-56. o.
16. Beck András: *Az elgondolhatatlan születése (Az Egy reggel dátum nélkül című versről)*. In: *Bíráló álruhában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*. Szerk. Angyalosi Gergely. XI. ker. Polgármesteri Hivatal – Maecenas Könyvkiadó, Budapest, 1990. 57-64. o.
17. Békés Vera: *Oidipusz, Ádám, Raszkolnyikov – ősbűn-modellek a XX. század első felében*. In: *Lábjegyzetek Platónhoz 2-3. A bűn*. Szerk. Dékány András – Laczkó Sándor. Pro Philosophia Alapítvány - Librarius, Szeged, 2004. 69-83. o.

18. Benjamin, Walter: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980.
19. Berta Ádám: *Burkok és vagy-hurkok*. In: *Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból)*. Szerk. Fried István. SZTE-BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, Szeged, 2001. 161-173. o.
20. Bezeczký Gábor: *Fish kontra Jakobson*. In: *Literatura*, 1996/3. 361-373. o.
21. Bókay Antal: *Paul de Man és az amerikai irodalomtudományi dekonstrukció*. In: De Man, Paul: *Esztétikai ideológia*. Janus – Osiris, Budapest, 2000. 215-235. o.
22. Clymer, Lorna: *Graved in Tropes: The Figural Logic of Epitaphs and Elegies in Blair, Gray, Cowper, and Wordsworth*. In: *ELH*, 1995/2. 347-386. o.
23. Collingwood, Robin G.: *A történelem eszméje*. Gondolat, Budapest, 1987.
24. Csóri Sándor: *Kendővel letakart tükrök. Illyésről, külföldieknek*. In: *Tenger és dióbél. Összegyűjtött esszék, naplók, beszédek. 1961-1994. I.* Püski, Budapest, 1994. 398-402. o.
25. Csűrös Miklós: *A Kafka-paradigma*. In: *Új Forrás*, 1994/10. 20-25. o.
26. Dávidházi Péter: *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*. PTE – Pro Pannonia, Pécs, 2009.
27. De Man, Paul: *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. JPTE – Jelenkor, Pécs, 1996. 5-60. o.
28. De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.
29. De Man, Paul: *Az önéletrajz, mint arcrongálás*. In: *Pompeji*, 1997/2-3. 93-107. o.
30. De Man, Paul: *Criticism and Crisis*. In: *Blindness and Insight*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983. 3-19. o.
31. Derrida, Jacques: *Sibbolet*. In: *Enigma*, 1994/3. 42-50. o.
32. Domokos Mátyás (szerk.): *Költők egymás közt*. Szépirodalmi, Budapest, 1969.
33. Eichenbaum, Boris: *A formális módszer elmélete*. In: *Az irodalmi elemzés*. Gondolat, Budapest, 1974. 5-47. o.
34. Eisemann György: *Modernitás, nyelv, szimbólum*. In: *A magyar irodalom története II: 1800-tól 1919-ig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András. Gondolat, Budapest, 2007. 689-703. o.
35. Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Európa, Budapest, 1998.
36. Farkas Zsolt: *Kukorelly Endre*, Kalligram, Pozsony, 1996.
37. Ferencz Győző: *Omlásveszély*. Szépirodalmi, Budapest, 1989.

38. Foucault, Michel: *Nietzsche, a genealógia és a történelem*. In: *A fantasztikus könyvtár*. Pallas, Budapest, 1998. 75-91. o.
39. Földes Györgyi: *Örök visszatérés: Nietzsche és/vagy Eliade. 'Nyárdélutáni Hold Rómában'*. In: *Iskolakultúra*, 2006/7-8. 41-46. o.
40. Fromm, Erich: *A rombolás anatómiája*. Háttér, Budapest, 2001.
41. Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. Helikon, Budapest, 1998.
42. Füzfa Balázs: *A XXI. század költői. (Ön)megértés-alakzatok poézise a posztmodern magyar lírában:reminiszcencia, allúzió, evokáció, parafrázis*. In: *Híd*, 2007/6-7. 78-94. o.
43. Gács Anna: *Egy hanyag kobold írásairól – Kemény István négy kötete*. In: *Nappali ház*, 1994/3. 123-130. o.
44. Gadamer, Hans-Georg: *Hallani – látni – olvasni*. In: *Nagyvilág*, 2001/1. 128-145. o.
45. Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Osiris, Budapest, 2003.
46. Garaczi László: *A terület visszafoglalása a madaraktól*. Magvető, Budapest, 1986.
47. Gintli Tibor: *Ady beszédmódja az istenes versekben*. In: *Iskolakultúra*, 2006/7-8. 27-33. o.
48. Gintli Tibor – Schein Gábor: *Az irodalom rövid története II. A realizmustól máig*. Jelenkor, Pécs, 2007.
49. Góralczyk, Bogdan: *Magyar törésvonalak*. Helikon, Budapest, 2002.
50. Grecsó Krisztián: *Én vagyok a te hazád*. In: *Népszava online*. <http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=403433>. A letöltés ideje: 2011. június 12.
51. György Péter: *Apátia és operett. A többes szám első személy*. In: *Élet és Irodalom*, 2011/13. 6. o.
52. Györke Ágnes: *Nemzet és trauma: Salman Rushdie Szégyene*. In: *Filológiai Közlöny*, 2003/1-4. 116-128. o.
53. Halmai Tamás: *Amiben voltam szereplő. Számvetés és létösszegzés kortárs dalszövegekben*. In: *Közelítések, távlatok. Esszék, kritikák, 1998-2006*. Nap, Dunaszerdahely, 2008. 108-119. o.
54. Hatvany Lajos: *Ady-versek. Léda ajkai között*. In: *Nyugat*, 1925/16-17. 299-300. o.
55. Havasréti József – K. Horváth Zsolt (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Kijárat – Artpool – PTE, Budapest – Pécs, 2003.

56. Heller Ágnes: *Elmélkedések Arendtről, a gonosztevőről és a gonoszlól*. In: Ex Symposion, 1999/26-27. 18-24. o.
57. Heller Ágnes: *Trauma*. Múlt és Jövő, Budapest, 2006.
58. Hites Sándor: „*jelek most nincsenek, lecsillapultak*” (*Kemény István kötetéről*). In: Új Forrás, 1997/4. 62-69. o.
59. Horváth Iván: *A herméneutikai ajánlat – Vitaindító kérdések*. In: Literatura, 2004/1. 106-122. o.
60. Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. In: *Horváth János verstani munkái*. Szerk. Korompay H. János – Korompay Klára. Osiris, Budapest, 2004. 539-728. o.
61. Jaspers, Karl: *A filozófiai gondolkodás alapgyakorlatai*. Farkas Lőrinc Imre, Budapest, 2000.
62. Kafka, Franz: *A nyolc októberfüzet*. Cartaphilus, Budapest, 2005.
63. Kálmán C. György: 1973. *A részek győzelme a józan egész fölött*. In: *A magyar irodalom története III: 1919-napjainkig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András. Gondolat, Budapest, 2007. 661-671. o.
64. Karafiáth Orsolya: *Nekiesni a végtelennek. Kemény-szubjektív; a motívumok és a hatások tükrében*. In: Bárka, 2002/5. 95-106. o.
65. Kardeván Lapis Gergely: *Mire jó a groteszk? Kemény István költészetéről*. In: Kortárs, 2010/9. 82-88. o.
66. Károlyi Csaba: *Az öngyilkos mondat*. In: Alföld, 1994/11. 86-90. o.
67. Károlyi Csaba (szerk.): *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Nappali ház, Budapest, 1994.
68. Kemény István: „*A szeretet a lényeg*” – *Kemény Istvánnal beszélget Ménesi Gábor*. In: Kritika, 2010/11. 10-12. o.
69. Kemény István: *Komp-ország, a hídról*. In: Holmi, 2006/2. 220-226. o.
70. Kemény István – Vörös István: *A Kafka-paradigma*. Széphalom, Budapest, 1994.
71. Kemény István: *A költészet megkopasztása – lúdbőríg*. In: Beszélő, 2009/6. 66-68. o.
72. Kenyeres Zoltán: *Ady Endre*. Korona, Budapest, 1998.
73. Kenyeres Zoltán: *Király István Ady-képe*. In: *Gondolkodó irodalom*. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 442-456. o.
74. Keresztesi József: *Hamisopera. Kritikák 1999-2007*. Kalligram, Pozsony, 2007.
75. Keresztury Tibor: *Petri György*. Kalligram, Pozsony, 1998.
76. Király István: *Ady Endre I-II*. Magvető, Budapest, 1970.

77. Kisantal Tamás: *Az irodalmi alkotás, mint történelmi szöveg*. In: Tiszatáj, 2004/11. 75-101. o.
78. Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Kijárat, Budapest, 2009.
79. Klaniczay Gábor: *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran, Budapest, 2002.
80. Komlós Aladár: *Ady Endre*. In: Nyugat, 1926/2. 97-110. o.
81. Koselleck, Reinhart: *Történelem, történetek és formális időstruktúrák*. In: *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 2000. 25-36. o.
82. Kosztolányi Dezső: *Idegen költők I.* Szerk. Réz Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1988.
83. Kovács András Ferenc: *Tengerész Henrik intelmei*. Kriterion, Bukarest, 1983.
84. Kőbányai János: *Beatünnep után*. Gondolat, Budapest, 1986.
85. Kristeller, Paul Oscar: *Szellemi irányzatok a reneszánszban*. Magvető, Budapest, 1980.
86. Krusovszky Dénes: *Hangot ad a húsnak*. In: Műút, 2010022. 84-87. o.
87. Kukorelly Endre: *A valóság édessége*. Magvető, Budapest, 1984.
88. Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története: 1945-1991*. Argumentum, Budapest, 1993.
89. Kulcsár Szabó Ernő: *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: Irodalomtörténet, 1998/3. 364-384. o.
90. Kulcsár Szabó Ernő: *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern – Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága*. In: Kortárs, 1990/1. 129-142. o.
91. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Az olvasás lehetőségei*. JAK-Kijárat, Budapest, 1997.
92. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*. Kalligram, Pozsony, 2007.
93. LaCapra, Dominick: *History and the novel*. In: *History and Criticism*. Cornell University Press, Ithaca–London, 1985. 115-135. o.
94. Lejeune, Philippe: *Az önéletírás meghatározása*. In: Helikon, 2002/3. 272-285. o.
95. Lengyel Balázs: *Hajnali rigók. Szabó Lőrinc versének elemzése*. In: *Hagyomány és kísérlet. Válogatott tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1972. 134-143. o.

96. Lőrincz Csongor: *Médium, név és a „líra lehetősége”* (Kovács András Ferenc: J. A. szonettje). In: *Vándor szövevény. Az Alföld Stúdió antológiája*. Szerk. Szirák Péter. Csokonai, Debrecen, 2001. 34-61. o.
97. Lyotard, Jean-Francois: *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*. In: *Posztmodern filozófiai írások*. Szerk. Bujalos István. KLTE Filozófia Tanszék, Debrecen, 1993. 88-90. o.
98. Margócsy István: *Ferencz Győző: Ha nem lenne semmi nyom*. In: *Mozgó Világ*, 1982/8. 98-99. o.
99. Margócsy István: *Hajóvonták találkozása – Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról*. Palatinus, Budapest, 2003.
100. Margócsy István: „névszón ige”. *Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról*. In: *Jelenkor*, 1995/1. 18-30. o.
101. Margócsy István: *Számadás és/vagy panasz*. In: *Élet és Irodalom*, 2006/25. 27. o.
102. Martin Iringó: *a néma H.* (Kemény István: *A néma H*). In: *Új Holnap*, 1997/11. 107-110. o.
103. Menke, Bettine: *Sírfelirat-olvasás*. In: *Helikon*, 2002/3. 305-315. o.
104. Menyhért Anna: *Kiejtett pillanatok* (Kemény István: *A néma H*). In: *Alföld*, 1997/8. 85-90. o.
105. Menyhért Anna: *Kipányvázott lótoszok vára. Ismerősség és szimbólum Ady Endre költészetében*. In: *Iskolakultúra*, 1998/6-7. 127-138. o.
106. Metayer, Guillaume: *Kemény István és a történelem, avagy a mítosz örök visszatérése*. In: *Kalligram*, 2008/5. 73-84. o.
107. Mintz, Alan: *Two Models in the Study of Holocaust Representation*. In: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. University of Washington Press, Seattle, 2001. 36-84. o.
108. Molnár Mariann: *Az olvashatatlan allegória*. In: *Keresztéz(őd)ések*. Szerk. Bókay Antal – M. Sándorfő Edina. Janus-Gondolat, Budapest, 2003. 94-110. o.
109. Molnár Miklós: *Szöveg, keresztül-kasul – Derridán kívül*. In: *Derrida, Jacques: Grammatológia. Életünk – Magyar Műhely*, Szombathely, 1991. 5-18. o.
110. Nádasdy Ádám: *Modern Talking. A burjánzó vonatkozó*. In: *Magyar Narancs*, 2001/28. 41. o.
111. Nagy Gábor: „Mert nem lehet kikerülni mindent”. In: *Új Forrás*, 2002/5. 24-29. o.
112. H. Nagy Péter: *A szöveghatárok feloldódása* (Kovács András Ferenc: J. A. szonettje). In: *Kalligráfia és szignifikáció*. Művészetek Háza, Veszprém, 1997. 14-34. o.

113. H. Nagy Péter: *Beszédmodok között. Az irodalmi jelenségek elbeszélhetőségének diszkurzív logikája a Dialógus sorozat két újabb kötetében.* In: Jelenkor, 1994/9. 820-827. o.
114. H. Nagy Péter: *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról. Irányzati struktúrák, lehetséges kánonok, főbb alkotók és kiadványok.* In: Alföld, 1999/4. 52-63. o.
115. Németh G. Béla: *Még, már, most (József Attila egy kései verstípusáról: az idő- vagy létszembesítő versről).* In: *Hosszmetszetek és keresztmetszetek.* Szépirodalmi, Budapest, 1987. 297-314. o.
116. Németh Zoltán: *Parti Nagy Lajos.* Kalligram, Pozsony, 2006.
117. Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról.* In: *Korszerűtlen elmélkedések.* Atlantisz, Budapest, 2004. 93-177. o.
118. Oláh Szabolcs: *A lírai hang műfajfüggő anyagsága. Kovács András Ferenc „emlékmű” versei.* In: Alföld, 2003/10. 59–73. o.
119. Oravecz Imre: *Héj.* Magvető, Budapest, 1972.
120. Ősi János: *Próza-költemények a Nyugat korszakától 1989-ig.* <http://doktori.btk.elte.hu/lit/osi/disszertacio.pdf>. A letöltés ideje: 2011. június 25.
121. Parti Nagy Lajos: *„Állandó jelen alatt”.* In: Jelenkor, 1982/5. 847-850. o.
122. Parti Nagy Lajos: *Angyalstop.* Magvető, Budapest, 1982.
123. Petri György: *A lumpen család – Petri Györggyel Kisbali László beszélget József Attila Hazám című verséről.* In: Beszélő, 1999/4. 106-113. o.
124. Petri György: *Magyarázatok M. számára.* Szépirodalmi, Budapest, 1971.
125. Pillemer, David B. – Desrochers, Amy B. – Ebanks, Caroline M.: *Remembering the past in the present: Verb tense shifts in autobiographical memory narratives.* In: *Autobiographical memory: Theoretical and applied perspectives.* Szerk. Thompson, Charles P. és mtsai. Mahwah, New Jersey London, 1998. 145-162. o.
126. Prágai Tamás: *Komolyhon tartomány illesztékei. Irányvonalak a kilencvenes évek „fiatal lírájában”.* In: Kortárs, 2000/6. 52-66. o.
127. Radnóti Sándor: *Az olvashatatlanság allegóriái. Paul de Man és az olvasástörténet.* In: *A piknik. Írások a kritikáról.* Magvető, Budapest, 2000. 300-316. o.
128. Radnóti Sándor: *A tautológia retorikája.* In: Holmi, 1994/4. 613-618. o.
129. Radnóti Sándor: *El nem fordult tekintet. Petri György lírája.* In: *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető-JAK, Budapest, 1988. 129-147. o.
130. Rakovszky Zsuzsa: *Fehér-fekete.* Jelenkor, Pécs, 1991.

131. Riffaterre, Michael: *Az intertextus nyoma*. In: *Helikon*, 1996/1-2. 67-81. o.
132. Rónay László: „Szememet ezer rémség nyúzta” – *Próféták és zsoltárosok 20. századi irodalmunk első szakaszában*. In: *Lélek és szó. Esszék, tanulmányok*. Argumentum, Budapest, 2004. 9-35. o.
133. Rosenfeld, Gavriel: *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha...?” – Elmélkedések az alternatív történetírás szerepéről*. In: *Aetas*, 2007/1. 147-160. o.
134. Sári B. László: *A hattyú és a görény. Kritikai vázlatok irodalomra és politikára*. Kalligram, Pozsony, 2006.
135. Sartre, Jean-Paul: *Az egzisztencializmus: humanizmus*. In: *Az egzisztencializmus*. Szerk. Köpeczi Béla. Gondolat, Budapest, 1972. 218-225. o.
136. Sartre, Jean-Paul: *Mi az irodalom?*. Gondolat, Budapest, 1969.
137. Schein Gábor: *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*. In: *Alföld*, 1994/12. 39-49. o.
138. Schein Gábor: *Az alternatív modernségek koncepciója felé*. In: *Irodalomtörténet*, 2011/2. 202-226. o.
139. Schein Gábor: *Az ironikus allegória alakzata*. In: *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909-1927*. Akadémiai, Budapest, 2006. 67-92. o.
140. Schein Gábor: *Rába György költészete*. In: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Universitas, Budapest, 1998. 245-310. o.
141. Schein Gábor: *Szavak emlékezete*. Kráter, Budapest, 1991.
142. Sontag, Susan: *A csönd esztétikája*. In: *A pusztulás képei*. Európa, Budapest, 1971. 5-43. o.
143. Szabó Szilárd: *Bevezetés Kemény István módszerébe. Kemény István: A koboldkórus*. In: *Jelenkor*, 1996/6. 569-581. o.
144. Szávai Dorottya: *A saját név idegensége. Megszólítás és megnevezés Kemény István költészetében*. In: *A „Te” alakzatai. Dialektus és szubjektum a lírában*. Kijarat, Budapest, 2009. 169-210. o.
145. Szávai Dorottya: *Játék a büntudattal. Kemény István: Hideg*. In: *Kortárs*. 2002/1. 89-95. o.
146. Szilágyi Ákos: *Hanyatlás és kezdet a legújabb magyar irodalomban*. In: *Nem vagyok kritikus!*. Magvető, Budapest, 1984. 187-289. o.
147. Szilágyi Márton: *Együtt – egy másért? A nyolcvanas évek prózája és a kritika*. In: *Kritikai berek*. JAK – Balassi, Budapest, 1995. 26-35. o.

148. Szilágyi Zsófia: *Féllábú ólomkatona vagy levélnehezék? (A hiba az irodalmi műben)*. In: *A féllábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák*. Kalligram, Pozsony, 2005. 17-32. o.
149. Szilasi László: *A csenden belül*. In: *Élet és Irodalom*, 2011/16. 21. o.
150. Szilasi László: *Az ítélet sürgetése. A panasz retorikája: szemrehányás és bevádolás XVI. századi panaszversekben*. In: *Humanizmus és gratuláció. Szolgálatom ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek*. Szerk. Császtvay Tünde – Nyerges Judit. Balassi, Budapest, 2009. 417-426. o.
151. Szirák Péter: *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna. Anonymus, Budapest, 1999. 35-42. o.
152. Szondi Lipót: *Káin, a törvényszegő. Mózes, a törvényalkotó*. Gondolat, Budapest, 1987.
153. Szücs Terézia: *A tanúság poétikai, esztétikai, etikai és teológiai kérdései a magyar holokausztirodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utódnemzedékek műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig*. <http://doktori.btk.elte.hu/phil/szucsterezia/diss.pdf>. A letöltés ideje: 2011. június 10.
154. Szücs Terézia: *A valami költészetének méltatása. Kemény István: Valami a vérről*. In: *Alföld*, 2000/3. 94-101. o.
155. Takáts József: *Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*. Kijárat, Budapest, 2007.
156. Takáts József: *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett*. In: *ItK*, 2001/3-4. 316-324. o.
157. Tandori Dezső: *A magam mindenkori és nem változó „Nemes Nagy Ágnes-képe”*. In: *Orpheus*, 1995. tél/1996. tavasz. 9-14. o.
158. Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Magvető, Budapest, 1973.
159. Tandori Dezső: *Kassák Lajos matériái*. In: *A zsalu sarokvasa*. Magvető, Budapest, 1979. 79-88. o.
160. Tatár György: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Gondolat, Budapest, 1989.
161. Teslár Ákos: *Ady-kultuszok és nacionalizmus*. In: *Regio*, 2005/4. 32-52. o.
162. Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Kalligram, Pozsony, 1994.

163. Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Napvilág, Budapest, 2002.
164. Tompa József (szerk.): *A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan I.* Akadémiai, Budapest, 1961.
165. Tóth Árpád összegyűjtött versei és versfordításai. Szerk. Papp Csaba. Osiris, Budapest, 2000.
166. Tóth Krisztina: *Őszi kabátlobogás*. Kozmosz, Budapest, 1989.
167. Török Lajos: *A szubjektum nyomában. A lírai szerep kérdése Ady Endre A föltámadás szomorúsága című költeményében*. In: *Ady-értelmezések*. Szerk. H. Nagy Péter. Iskolakultúra, Pécs, 2002. 63-72. o.
168. Tsur, Reuven: *Poetic Rhythm—Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Peter Lang, Bern, 1998.
169. Váradi Péter: *Kemény István*. In: Litera.hu. <http://litera.initon.hu/hirek/kemeny-istvan>. A letöltés ideje: 2011. augusztus 22.
170. S. Varga Pál: „Népies-nemzeti”, „nemzeti klasszicizmus” – a nemzeti irodalom hagyományközösségi szemlélete. In: *A magyar irodalom története II: 1800-tól 1919-ig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András. Gondolat, Budapest, 2007. 444-460. o.
171. Vári György: *Orfeusz visszanéz*. In: *Beszélő*, 2004/4. 112-118. o.
172. Vas István: *Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1937-1973*. Szépirodalmi, Budapest, 1974.
173. Vasoli, Cesare: *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. Akadémiai, Budapest, 1983.
174. Veres András: *Ady szimbolizmusának kérdéséhez*. In: *Iskolakultúra*, 1996/7-8. 3-10. o.
175. Vörös István: *Hány vers létezhet a világon? (Kommentárok Kemény István nyolc mondatához)*. In: *Alföld*, 2009/4. 60-66. o.
176. White, Hayden: *A modern esemény*. In: *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Szerk. Kisantal Tamás. L'Harmattan – Atelier, Budapest, 2003. 265-286. o.
177. White, Hayden: *A történelem poétikája*. In: *Történelemelmélet II*. Szerk. Gyurgyák János – Kisantal Tamás. Osiris, Budapest, 2006. 863-898. o.
178. White, Hayden: *A történelem terhe*. In: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest, 1997. 25-67. o.

179. Wilde, Alan: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987.
180. Willis, Paul E.: *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Open University Press, Milton Keynes, 1990.
181. Zalán Tibor: *Arctalan nemzedék*. In: *Életünk*, 1979/11. 957-968. o.